كلمة الفنون

كثيرة هي ردود الفعل التي وصلتنا عن إصدار العدد الخاص السابق، البعض تحمس وأطرى بموضوعية رصينة فكرة ومادة وإخراج العدد، والبعض الآخر، وبدواع نفهم تماما طيبتها وحرصها على مسيرة جريدة الفنون، أبدى ملاحظات نرى من الضروري الوقوف عندها.

لقد بات من نافل القول الإشارة إلى خط جريدة الفنون العروبي الإنساني، وهمها في الوقوف على ساحة الفنون في كل الأقطار العربية، ما أمكن ذلك، ما يجعل التصدي لتجهيز عدد خاص عملا في حاجة إلى جهد مضاعف ومتابعة كبيرة وجهد مضن لتحرير وترتيب مادة العدد، وأسلوب إخراجه، بما يضمن إصدار العدد بالصيغة المرجوة، وفي الوقت المحدد.

إن إيماننا بعدالة القضية العربية الفلسطينية، وبضرورة مواكبة الفن بلغته الخاصة للحدث الحياتي، أملى علينا، بين أمور أخرى، التفكير في إصدار عدد خاص عن الانتفاضة الفلسطينية، بلغة عصرية متميزة، وبصيغة فنية بحتة تنأى عن المباشرة السياسية، وعن التشنج والشعارات الجاهزة، وعن الكلام الذي لا يصب إلا في خانة نفسه، بعيدا عن تمثيل الفن كأداة فاعلة في الواقع، وكانعكاس معادل وعادل لهموم وأوجاع الواقع اليومي المعيش.

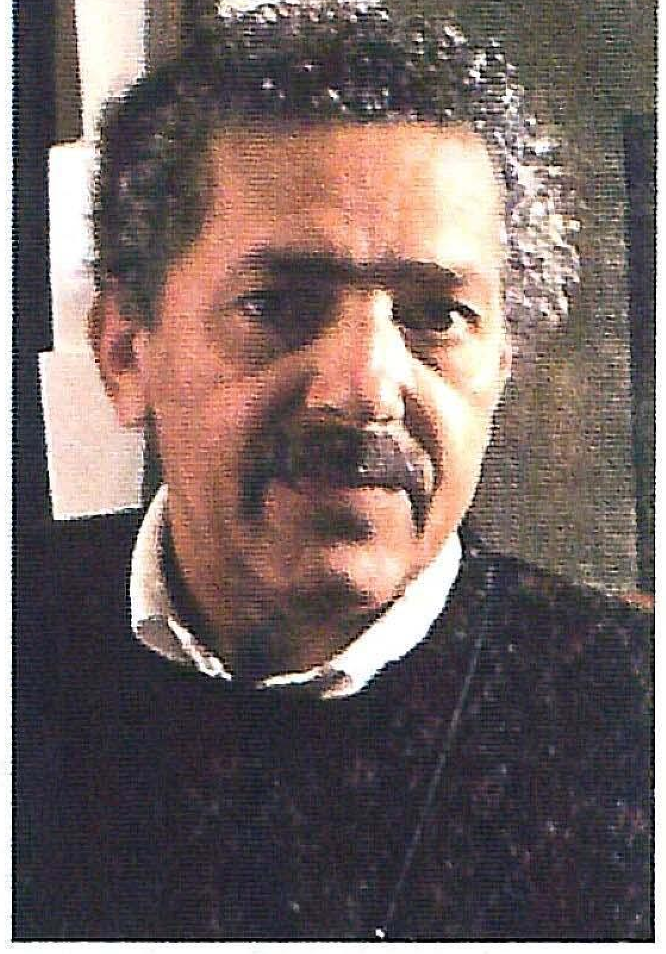
لقد وقفنا في جريدة الفنون طويلا ونحن نتفحص الشهادات الكثيرة التي وصلت إلينا من فناني العالم العربي: مسرحيين وسينمائيين وتلفزيونيين وتشكيليين وموسيقيين وغيرهم. كنا قد خططنا لمعرفة آراء الفنانين في كيفية تصدي فنونهم لواقع حياتي عربي مؤلم، استجد بمذاق مرارته العلقم، وانتشر مصابه ليعم الوطن العربي من أقصاه إلى أقصاه، وكيف يرون لدور الفنان في تقديم معادل فني لإنسان عربي يُهصر ليل نهار في مقدساته وكرامته وآماله؟ وما تراه دور الفن في أوقات الشدة، وكيف يمكن أن يكون مؤرخا متميزا بلغته في توثيق أحداث أمة بأكملها؟

لفت نظرنا اللغة الانفعالية لتلك الشهادات، والتي خرجت في معظمها عن الهدف المرجو منها، وسقطت في بحر لغة الإدانة والتنديد الروتينية التي درجنا على سماعها... فلا جدال حول عروبة فلسطين، ولا نقاش في مشروعية المقاومة الفلسطينية، ولن يستطيع منخل أن يخفي قرص شمس الحق.

كان والحال هذه، أن تم لنا اختيار بعض الشهادات وإدراجها في العدد إلى جانب موضوعات في أبوابها، بما يقدم صورة للغة الفن، وشهادة الفنان، ولقد حرصنا على تمثيل فناني العالم العربي، إحساسا منا بضرورة وقوف قارئ (الفنون) على آراء الفنانين وقناعاتهم ورؤاهم، على أنه بقي عنوان العدد: المقاومة فن الإنسان، هو الخيط الأساسي الذي يلضم خرز جميع مواد العدد، وبما يتماشى وقناعتنا بأن مقاومة الكائن الحي، هي جزء أساسي من بنيته وكيانه وبقائه، وأن هذه المقاومة ستبقى حاضرة بأحداثها ومشروعيتها ووجعها ما بقي الإنسان، وما بقي السعي للحرية والعدل والحياة.

محمد الرميحي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الحوار مع الفنان آدم حنين حوار مختلف، فخبرته التي عجنتها السنون، أضفت على صوته هدوءا ينطق بالثقة، وأعطت لصراحته مبرراتها المنطقية، فهو أحد العيون الشاهدة على تحولات فكرية وثقافية، حدثت في مصر طوال النصف الثاني من القرن العشرين.

في مقابل هذه الثقة وذلك الوضوح، سيفاجئك حنين بتواضع جم لا يخرج إلا عن فنان يعرف قدر ذاته، ويقدر الدور المنوط به كطليعة حقيقية غير مدّعية. فهو من الفنانين العرب القلائل الذين ثبتوا موضعا حقيقيا على خارطة الفن التشكيلي في عاصمته الأكبر (باريس)، وهو من القلائل الذين حرص متحف المتروبوليتان في نيويورك على اقتناء بعض من أعماله، وهو أخيرا المشرف على سمبوزيوم النحت الدولي الذي يقام في أسوان سنويا.

حول هذه الخبرة الطويلة، وعن مفهومه للفن التشكيلي وبخاصة النحت، وعن أثر النحت الفرعوني في أعماله وأعمال زملائه من المصريين، كان هذا الحوار.

خالد العبد المغني - الكويت

آدم حنين.. فنان يحاور الحجر

في البداية سألناه عن إقامته في باريس التي امتدت أكثر من عشرين عاما، والتي بالضرورة أضافت إلى خبرته الفنية الكثير، فقال:

لقد سافرت إلى باريس في بداية السبعينيات، وتحديدا في عام ١٩٧٢، أي أنني عشت في مصر في فترة تألق الفن والمجتمع، فترة الستينيات وهي، كما هو معروف، كانت فترة متميزة وبشكل خاص في مجالي الثقافة والفنون، والتي كانت، وبالمصادفة، تواكب فترة تألق عالمية، حيث شهد العالم مرحلة انتقالية مؤثرة، تمثلت في إضراب الطلاب في باريس، وغيرت كثيرا من التوجهات السياسية في العالم. لقد كانت فترة غليان وفترة «فوران» في معظم أنحاء الوطن العربي وأوروبا. والحديث عن الخبرات التي أضافتها تجربة السفر إلى باريس، لا يمكن تحديده في كلمات، فالخبرة تتأتى وتتراكم مع الوقت.

ومن المهم هنا أن أذكر أنني سافرت وعمري يقترب من الأربعين، بمعنى أنني كنت واعيا بما أقبله ليثري تجربتي وما أرفضه. فقد كنت أقف على أرض صلبة آنئذ. وهذا طبعا لا يعني أن تجربة باريس لم تضف إلي شيئا، بل على العكس كانت ثرية جدا حيث شاهدت كثيرا من الأشياء ما كان لي أن أراها لولا هذه الرحلة.

واطلعت على تجارب الكثير من الفنانين العالميين الرواد والمعاصرين. باختصار في باريس أصبحت التجارب أمامي أشاهدها رأى العين. وأهم ما علمتني باريس، هو الحرية... الحرية في تناول الخامات، فقد تعلمت إمكانية العمل بأي خامة في أي موضوع، وخاصة أنه كان لديّ هاجس من تأثير الفن المصري في تجربتي، وكنت منتبها إلى ذلك، وواعيا أن الفرعوني له تأثير كبير في، ربما أكثر من اللازم.

وكيف تنظر إلى انتمائك الفني للحضارة الفرعونية؟

لا شك في أن الفن الفرعوني ميراث، سواء قبلنا بذلك، أو لم نقبل، وهو ميراث «ثقيل» على الفنان، يعني ماذا يعمل به؟ تماما مثل من يرث ثروة كبيرة. فكيف يتصرف فيها؟ إنها تسبب له قلقا دائما، ومع أنني كنت واعيا مدى حبي وشغفي بهذا الفن، فقد أدركت أيضا، ضرورة الانتباه إلى عدم السجن داخله، أو تركه يضيع علي فرصا أخرى في «الرؤية»، لذلك لجأت، منذ السنوات الأولى، بعد التخرج لكي أتخلص من هذا التأثير. فمثلا كنت أرى أن تأثيرات هذا الفن في الفنان محمود مختار أكثر مما يجب بقليل. أما أنا فقد كنت أفكر بطريقة أخرى، أن يكون لديّ الثروة، ولكن ألا أكون غنيا تعيقه ثروته عن التحرر.

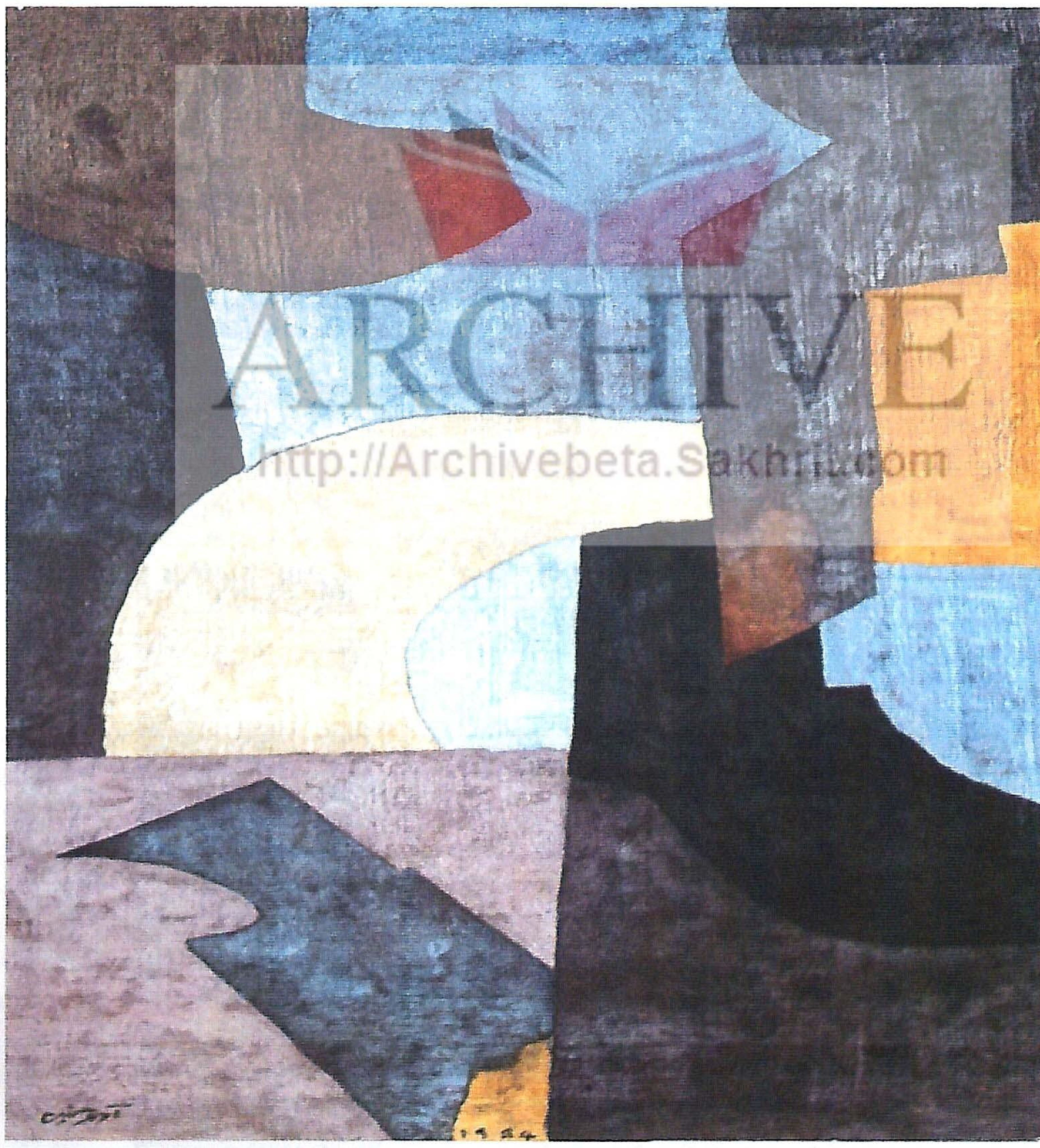
ومن هنا جاء لجوئي إلى الموضوعات الشعبية، مثل النساء اللواتي يحملن جرار الماء، والناس الجالسين في السوق... وبدأت أرسم في الأحياء الشعبية القديمة في القاهرة، وكان ذلك بالنسبة إلي هو المخرج من الأسر الفرعوني، وكان في الوقت نفسه محاولة للارتباط بالواقع، حتى أصل إلى التوازن ما بين الفن الفرعوني والفن المعاصر.

في هذا الإطار ألا يسعدك أن يقول المتلقي لفنك... إن هذا الفنان من مصر؟

بالطبع يسعدني، ولكن ليس هذا هو كل المهم، بل الأهم أن تكون صادقا مع تجربتك ومع نفسك، فكونك مصريا مشبعا بالإرث الفرعوني، لا يعني أن تظل أسير هذا الإرث، كما لا يعني أيضا أن تتعمد الإشارة إلى ذلك الإرث. ما أريد قوله هو أن على الفنان أن يترك ذلك الأمر، أمر كونه ابن الحضارة الفرعونية، أن يخرج عنه بفطرية من دون ادعاء، هو يأتي كذلك لأنك هكذا... تكوينك هكذا... شكلك هكذا. وإذا أردت إيضاحا أكثر فاترك الفن جانبا، فأنت إذا جلست مع شخص ما (أي شخص) ستجد نفسك تضعه ضمن إطار انتماء حضاري ما... هذا مصري، أو ألماني، أو أمريكي... وهكذا، أي أن الفنان لا بد من أن يكون ذاته، ومن أجل ذلك لا بد من أن يجتهد في تربيتها، يعرف من هو، وما أصوله، يدرك ما الذي يحدث في وطنه وخارجه، وبالمعرفة والإدراك يحاول أن يصنع فنه الخاص الذي سيأتي حينئذ انعكاسا طبيعيا من دون إقحام.

كثيرا ما صرحت بأنك فنان بلا مراحل وبلا حدود زمنية... ماذا تعني بذلك؟

أنا أعتبر الحياة، حياتي على الأقل، هي عملا واحدا، فأنا لا أنتهي من عمل لأبدأ بعمل آخر. وكثير من أعمالي ابتدئها ولا أكملها، ثم أرجع إليها مرة أخرى لأحاول إكمالها. فلدي أعمال أنجزت في عشر سنين، أو أقل. ليس معنى ذلك أنني منشغل بها طوال هذه المدة. لكنه حوار دائم ومستمر بيني وبين المادة، سواء كانت حجرا أو خشبا أو أي مادة أخرى. فالحوار لا ينتهي بسبب أنك تتطور، ولكل فنان هم واحد يعمل عليه ويحاول أن يفسره ويسعى



تحية إلى أنجليكو

> "ينبغي الاهتمام بالنحت باعتباره مصدر إلهام لتصاميم الصناعات المختلفة، فتصميم السيارة والكمبيوتر والكراسي وغيرها. هي تصميم ناتج من النحت والرسم، أي خرجت من الفنان وليس المهندس. فالفن التشكيلي دائما سباق"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رأس (عفاف)

البيت

إلى تطوير أدواته. الأساليب تختلف تبعا لكل فنان، لكن يبقى المضمون واحدا.

ما أسباب انحسار فن النحت في العالم العربي وفي مصر بالتحديد في رأيك؟

بداية... موضوع انحسار النحت ليس في مصر والدول العربية فقط. إنما هو ظاهرة في جميع أنحاء العالم. عدد النحاتين أقل بكثير من عدد المصورين، ولهذا عدة أسباب، منها صعوبة التناول والتكلفة والمكان والمواد... وغيرها. فالنحت يتطلب أمورا اكثر من متطلبات التصوير، هذا بالإضافة إلى صعوبة النحت نفسه، واستهلاكه وقتا أكثر.

أيضا هناك الناحية المعيشية، وهذه مسألة لها اعتبارها في الموضوع، حتى الناس الذين يقتنون الفنون، نجد أن اللوحة منتشرة لديهم أكثر وذلك لسهولة اقتنائها والحفاظ عليها، وعندما تعلق اللوحة على الحائط فإنها تضفي تأثيرها على المكان، بعكس النحت الذي يحمل هذه الصفة، لأنه يحتاج إلى مكان في الخارج، إلا إذا كان الشخص يقتني للحديقة كما في أوروبا، ولكن هؤلاء عددهم قليل.

وكيف نعيد إلى فن النحت حضوره التاريخي وموقعه على خريطة الفن التشكيلي العربي؟

المفروض في النحت أن يكلف النحات بأعمال المدينة. هذا هو مجاله الحقيقي، وبجانب ذلك ينتج أعماله الخاصة. هذا التكليف ييسر للنحات سبل العيش، بمعنى أنه يوفر له الجانب المادي الذي يستطيع به أن يصرف على أعماله الخاصة.

أيضا لا بد للنحات من أن ينتشر في الخارج، في الوقت نفسه الذي يكون فيه موجودا في حياتنا، وليس داخل البيوت، وإنما في الأماكن العامة والحدائق، وعند باب كل مدرسة ومكتب بريد من أجل أن يساهم في تربية ذوق النشء.

كذلك ينبغي الاهتمام بالنحت باعتباره مصدر إلهام لتصاميم الصناعات المختلفة، خذ مثلا تصميم السيارة والكمبيوتر والكراسي وغيرها. إنها تصميم ناتج من النحت والرسم، أي خرجت من الفنان وليس المهندس. فالفن التشكيلي دائما سباق. ولننظر إلى فن «أرت نوفو» الذي ظهر في الرسم قبل العمارة، وقبل الأشياء المستخدمة.

إذن كيف ترى مستقبل النحت في عالم متغير ومتناقض وسريع، أمام خامة تتصف بالثبات وتتطلب الصبر؟

النحت دائما في حالة تغير، وعلى الرغم من صعوبة هذا الفن، إلا أن هناك محاولات تساير هذا التغير السريع الذي تتحدث عنه، حتى المفهوم الخاص بالنحت تغير (البطيء والمتحول)، كما تغير طبعا فن التصوير. ظهرت مدارس كثيرة تتعامل مع النحت بطرق وأساليب ومفاهيم مختلفة تماما، لكن للأسف هناك تقصير شديد من وسائل الإعلام في التعريف بهذه المتغيرات. ولو شاهدنا نماذج من النحت الحديث فسنجد مثلا أن هناك فنانا يمسك كتلة من الحجر، يكسرها، يخرمها فتصبح قطعتين أو عشر قطع، ثم يباعد بينها أو يختار ثماني قطع في ناحية وقطعتين في ناحية أخرى، لتظهر خطوط ممتدة من أماكن الخطوط والتكسير، وهنا فقط شكل أو أسلوب جديد مستمد من جديد الحياة العملية.

ما رأيك في هذه التجارب مقارنة بأسلوبك؟

في رأيي أن فن النحت عكس الـ (أفنجارد) «كلمة فرنسية تعني الطليعيين أو التقدميين» وأنا دائما أؤكد هذا الأمر. لأن عدد الفنانين الذين ينتهجون هذا الأسلوب أصبح كثيرا جدا. وأعتقد أن الأمر له علاقة أيضا بالاستسهال، وأصبح مجرد أفكار، وفي رأيي الشخصي أننا في احتياج إلى كبح هذه الأفكار والأساليب قليلا، بمعني ألا نساير هذه الأفكار..لذلك أعتبر نفسي من «الكلاسيك»، ولكن هذا لا يعني أنني متمسك بالقديم ورافض للتطور، ولكنه يعني التطور في إطاره القديم.

اشرفت على سمبوزيوم أسوان منذ تأسيسه في عام ١٩٩٦، حدثنا عن فكرة هذا المشروع الرائد في الوطن العربي؟

عندما بدأنا بفكرة السمبوزيوم، كنا نفكر في مشكلة النحت في مصر، وأن مصر هي بلد النحت، خصوصا نحت الأحجار، وتاريخ مصر قائم على النحت كما هو معروف ولا يوجد أي نحات لا يعترف بأنه متأثر بالنحت المصري وبالعمارة المصرية، ولكننا اكتشفنا أن الأمر بدأ يتقلص في بلد النحت، حتى لم يعد لدينا نحات حجر غير الفنانين عبدالبديع ومحمود موسى، وهما يعملان أعمالا صغيرة الحجم من الأحجار الصغيرة. طبعا هناك بعض الحالات الفردية، ولكن أتحدث بشكل عام فلا يوجد لدينا نحات حجر. أنا شخصيا كنت أود أن أشتغل على الحجر عندما كنت أدرس في الكلية. ولكنني لم أستطع، ولم أجد من يدلني على الطريق ويعدني الإعداد الصحيح، وظلت عندي عقدة النحت والحجر الفرعوني ولم أستطع أن أمارس هذا الحلم. ولكن تحقق الحلم في باريس، حيث وجدت الخامات، ووجدت الناس الذين يعطون، ثم ذهبت إلى إيطاليا واشتركت في سمبوزيوم «بورتو» في يوغوسلافيا عام ١٩٧٧. وكانت تجربة مهمة بالنسبة إلي، لأنني قابلت نحاتين، نعمل معا في أماكن مختلفة، ويتعلم بعضنا من الآخر أشياء كثيرة. لقد كانت تجربة ثرية استمرت شهرا تقريبا، وهناك تعلمت الصنعة والتكنيك الخاص بهذا الفن.

كنت مبهورا بهذه التجربة وكان الفنان فاروق حسني يدير آنذاك المركز الثقافي في باريس، وكنا نتقابل دائما ونتحدث عن أمور فنية كثيرة. وتحدثنا عن السمبوزيوم وأصبحنا نحلم بأن يكون في مصر، وبأننا لا بد من ان نعيد فن نحت الحجر، إلى أن جاء فاروق حسني وزيرا للثقافة وقال لي: فلتأت لتحقق حلمنا. وتحقق الحلم بعد تسعة عشر عاما في تجربة سمبوزيوم أسوان عام ١٩٩٦. والآن أصبح لدينا حوالى عشرين فنانا من الشباب ينحتون الجرانيت وأحجارا أخرى صلبة، وبأحجام كبيرة، وهو أمر يسعدني كثيرا.

وكيف يمكنك التوفيق بين الإشراف على السمبوزيوم ونحتك الخاص؟

ليس هناك اي تناقض، بل بالعكس انا سعيد جدا بهذه التجربة، ففي شبابي حين كنت أرغب في العمل على نحت الحجر لم أكن أملك الخبرة ولم اجد من يدلني، وظلت لدي عقدة لسنوات، إلى أن ظهرت تجربة السمبوزيوم وكانت بالنسبة إلي فرصة للعمل في نحت الحجر، وبالتالي اشعر بسعادة غامرة حين أجد الآن شبابا يرغبون في نحت الحجر ويجدون المناخ المناسب والأساتذة الذين يدلونهم إلى الطريق الصحيح. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فأنا خلال فترة السمبوزيوم أعيش مدة شهرين وسط المحاجر ووسط الفنانين، نمشي معا على الجبل، ونرى الحجر ونرى الطبيعة وعوامل التعرية، وكيف يتشكل الحجر. هذه لغة لا بد للفنان من أن يدرسها، أن يتعرف على لغة الحجر ويمارس معه حوارات بصرية، ومن ثم تدخل هذه المشاهدات في تركيب الفنان، وبالتالي فإن عملي في الإشراف على السمبوزيوم يفيدني كنحات ولا يعطلني ◆

”الفن الفرعوني ميراث، سواء قبلنا بذلك، أو لم نقبل، وهو ميراث «ثقيل» على الفنان، تماما مثل من يرث ثروة كبيرة. فكيف يتصرف فيها؟“

تحت هذا العنوان سوف نقف بعض الوقت للتحليل من جهات عديدة أهمها نفسي واجتماعي... وسوف نجد أن عزلة الفنان التشكيلي عن المجتمع قد تدفعه إلى الدخول في صراع أكيد بين ذاتيته والعيش في وطن لا يشاركه إحساسه التشكيلي... وهنا قد تصعد النرجسية ويحسم الفنان الصراع ويختار ذاته كي ينتصر على الغربة داخل الوطن... وهنا تزيد حدة الفردية والانفراد بالتعبير عن قضايا خاصة، نظرا لغياب التفاعل مع الواقع كذلك غياب التأمين الاقتصادي.

باريس - عبدالرزاق عكاشة

صراع خفي باسم العولمة

ذاتيـــة الفنان أمـــام هوية الوطن

لم يعرف التاريخ العربي الحديث وربما العالمي فنانين تشكيليين، غير قلة، عاشوا من بيع أعمالهم وهم أحياء. مع تأكيد أن الثقافة البصرية العربية في حاجة ماسة إلى توعية وتدريب، مع الاعتراف بأنها ثقافة أمست بعيدة جدا بالنسبة إلى البعض... ففي ظل ذلك كله يعيش الفنان العربي تحت ضغط الفصل بين احتياجات الحياة وما هو مطلوب منه. وفي الفترة الأخيرة، مع منتصف الثمانينيات، بدأت ملامح الحركة التشكيلية العربية ترتبك حينا، وتغير جلدها حينا آخر باتجاه أمريكا. فمثلا كان الفن الفرنسي مطروحا مع الإيطالي والإسباني والتعبيرية الألمانية أمام المحترفات العربية، لكن هذا الطرح أصبح فجأة قديما. وظهرت مع بداية التسعينيات اتجاهات تسير في الاتجاه الأمريكي داخل المحترفات الكبرى. أما المحترفات الناشئة فحاول البعض التأكيد على صفات الفطرية وتعميق الفن الفطري والفولكلور داخل محترفات مثل اليمن وغيرها... وأصبح إما الانحراف الكامل باتجاه التحديث، وإما الركود بجوار التراث: هما الخيارين لا محالة... فالعولمة تفرض على العرب «إما التبعية وإما التخلف» ولا خيار ثالثا بينهما.

مصطفى الرزاز (بيت السعد)

الفنان وعدم معرفة تاريخ بناء المجتمعات

في المقابل لم يبحث الفنان كثيرا في الفرق بين مجتمع صنع العولمة ومجتمع فُرِضت عليه، أو تُفْرَض عليه العولمة. ولم يتساءل عن الفرق بين فنان تربى في مجتمع تحكمه الفردية وقوانين السيادة للأقوى، ومجموع الأفراد هم الدولة في النهاية، وأن كل شيء تحت اسم الديموقراطية مراقب بدقة شديدة الحذق والحرفنة... في حين أن بناء المجتمع العربي على العكس منذ بدء التاريخ، فالدولة وضعت نفسها في مكان الفرد، وهي مسؤولة عن كل شيء وليس الأفراد... وهذا أيضا شكل غير ديموقراطي مائة في المائة، لكنه نظام يوفر الأمان، لأن الحكم في النهاية للدستور والقانون. أما الحكم هناك فللأكثر ثراء ونفوذا وسيطرة على الأجهزة. المهم لم يفكر الفنان في بناء المجتمع وأصبح يخاطب الناس بعقلية أخرى مستوردة فلم يتعامل معه أحد «إلا القليل»، لأنه سعى إلى تقديم فن أمريكي في مجتمع مجهد بصريا من عدم الوعي، ونسبة الأمية فيه تبلغ ٦٠ في المائة في أحسن الأحوال، والأمية البصرية تكاد تكون ٩٥ في المائة، وبعد حرب الخليج الثانية تغيرت لحمة الحركة التشكيلية العربية. إننا لا نبالغ إذا قلنا إن حرب الخليج الثانية ساهمت في فكرة الإحباط العام والحد من تطوير الفن العربي باتجاهه القومي الذي ظهر بقوة في مصر مع الخمسينيات والستينيات. في هذه الفترة كانت فترة المد القومي مع فنانين مثل «حامد عويس» و«يوسف سيده» و«حامد عبدالله»، و«جمال السجيني» و«عبدالهادي الجزار» وغيرهم... ممن كانوا ركائز تأكيد هوية اللوحة العربية. لكن مع حرب الخليج الثانية اختلف الوضع في مصر، وكذلك في المنطقة العربية كلها... وأصبح مثلا بينالي الشارقة هو صدى صوت لبينالي القاهرة من أخطاء وحسنات. وحتى أفراد طاقم لجنة التحكيم والفنانين مرورا بضيوف الشرف.

أما المغرب العربي فما زال في اتجاه آخر، فهو الذائب عشقا في فنون الحداثة الغربية... وأمام هذا الإحباط والتبعية وجد أعوان ومرشدو ومنظرو حركة العولمة النفوذ إلى قطع أوصال الماضي، ولم نشاهد بالتالي فنانين قطعوا مشوارا في عمق البحث الذي بدأ مع «مختار كنعان»، «السجيني»، «رمسيس يونان»، «حامد ندا»، «مارجريت نخلة»، «راغب عياد»، وغيرهم... وكذلك عمق البحث عند «جواد سليم» في العراق و«محمد راسم» و«محمد خدّه» من الجزائر. بل الأكثر دهشة، وربما غرابة، عزلة الدولة المصرية لبعض الفنانين المميزين الذين ما زالوا على قيد الحياة مثل «محمد هجرس»، و«محمد شعراوي» و«عبدالهادي الوشاحي» و«أحمد عبدالوهاب» وغيرهم الكثير. إن بحث «هجرس» في فن النحت الخشبي مهم إلى أقصى درجة، كذلك الربط التاريخي عند «أحمد عبدالوهاب» ورهافة الحس عند «الوشاحي»... والعمق عند «شعراوي»، لكن عزلة الدولة وقطع النور عنهم وعليهم ساهم في مرض البعض واختفاء البعض الآخر، رغم أنهم مميزون، وفي المقابل صعّدت الدولة أسماء غريبة مثل «مصطفى الرزاز» و«صالح رضا» ومحاولة تأكيد مصرية وفرعونية «آدم حنين». وهؤلاء جزء من جناح الفنانين المقربين إلى وزارة الثقافة، أضف إليهم «رمزي مصطفى» و«محيي الدين حسين» و«محسن شعلان» و«أحمد فؤاد سليم» و«عبدالوهاب عبدالمحسن»، و«عدلي رزق الله»، والطابور طويل.

الأعمال المركبة وتناقضها مع حس المجتمع العربي

حين صنع الفنان الغربي، ومن ثم الأمريكي، أعماله النحتية المتحركة في الهواء الطلق بعد الدادائية وظهور «كالدر» النحات و«مارسيل دوشب» ثم فناني الحداثة أطلق العالم العربي عدة مسميات على هذه الأعمال. فقال بعضهم إنها مركبة والبعض الآخر قال إنها نحت متحرك، وأخيرا التنصيبات، وحاول البعض التأكيد على هذا الاسم في بينالي القاهرة ١٩٩٦، وبينالي الشارقة ١٩٩٧. وقبل تحديد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

راغب عياد (من الحياة الشعبية)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاسم، وهذا مدهش، كان الفنان العربي أدخل هذه الأعمال إلى محترفه بشكل حاسم، أعمالا موجودة في أوروبا بشكلها الحاسم منذ الستينيات تحت اسم «الستليسيون» بالفرنسية، وعندنا موجودة لكن من دون اسم، وبالتالي فليست من دون شكل أو هوية. المهم أن هامش فقدان الذاكرة البصرية من طرفنا يجعلنا نلقي بهذه الأعمال أو أغلبها في صناديق القمامة، في حين هي في الغرب أصبحت مشروعات تدخل في صلب تحديث المجتمع. وهنا نفتح أقواسا: هل كل ما ينفع في الغرب أو في أمريكا بالضرورة أن ينفع عندنا؟ هل كل ما يمارس في مجتمعات متناقضة الهياكل والبناء يحتاج بالضرورة إلى أن يصدر إلينا؟ وإذا كنا نحن نجيد هذا التعامل مع تلك الفنون، فأين هي في حيز المعايشة اليومية؟ هل وجدنا ذلك في واجهات المحلات في تصميمات وديكور الأشكال الخارجية كما هي الحال في الغرب؟ أم أنها السعادة باللهاث وراء حداثة مجتمع آخر، من دون دراسة وتعميق مفهوم الحداثة على ما نملكه من تراث وتاريخ.

صالون الشباب المصري وتفريغ وهمي سنوي

منذ ١٢ سنة والدولة المصرية تقيم صالونا للشباب، ومنذ ذلك التاريخ والدولة تشجع الفنانين المستغربين وتعطي لهم جوائز كبرى. ولم يفرز هذا الصالون، حتى الآن، مجموعة لديها القدرة على الحديث باسم الفن المصري المعاصر، كما يدعي الدكتور «مصطفى الرزاز». وهنا أقف أمام كلمة الدكتور «صبري منصور» عميد الفنون الجميلة الأسبق في مجلة «الهلال» في عدد أكتوبر عام ٢٠٠٠. يقول تحت دعوة للتقييم:

«على قدر الهدف النبيل الذي نرجو أن يحققه صالون الشباب، فإننا ندعو المركز القومي للفنون التشكيلية إلى طرح القضايا التي تثير الجدل من حوله، ودراسة بعض السلبيات التي تفقده بعضا من بريقه، ومن بينها مشكلة تكوين لجان التحكيم ومنح الجوائز، وتلك مشكلة في مصر عموما، حيث يفتقد معظم الناس الموضوعية، ويتأثرون بالعوامل الشخصية والعاطفية مما يخل بميزان العدالة.

ثم يقول الدكتور «صبري منصور» نفسه في مقطع آخر، تحت عنوان: انقطاع الصلة:

«لعل أهم ما يلفت الانتباه في صالون الشباب هذا العام، وما سبقه من دورات ظاهرة تدعونا إلى التنبه لها، وهي أن إبداع الشباب جاء منقطع الصلة بإبداع أجيال سابقة مهدت الطريق لتحقيق ذاتية الفن المصري المعاصر، ووضعت في بنائه لبنات يجب أن تستكملها الأجيال اللاحقة، إذ إنه من دون هذا التواصل (والكلام للدكتور «صبري منصور») لن نحلم أبدا بفن مصري له إيقاعه الخاص المختلف عن فنون العالم، ويبدو أن الشباب لا يدرك أن الإبداع الفني في وطن ما يجب أن يأتي متماسك الحلقات ليربط بين ماضيه وحاضره في وحدة متجانسة... إلخ».

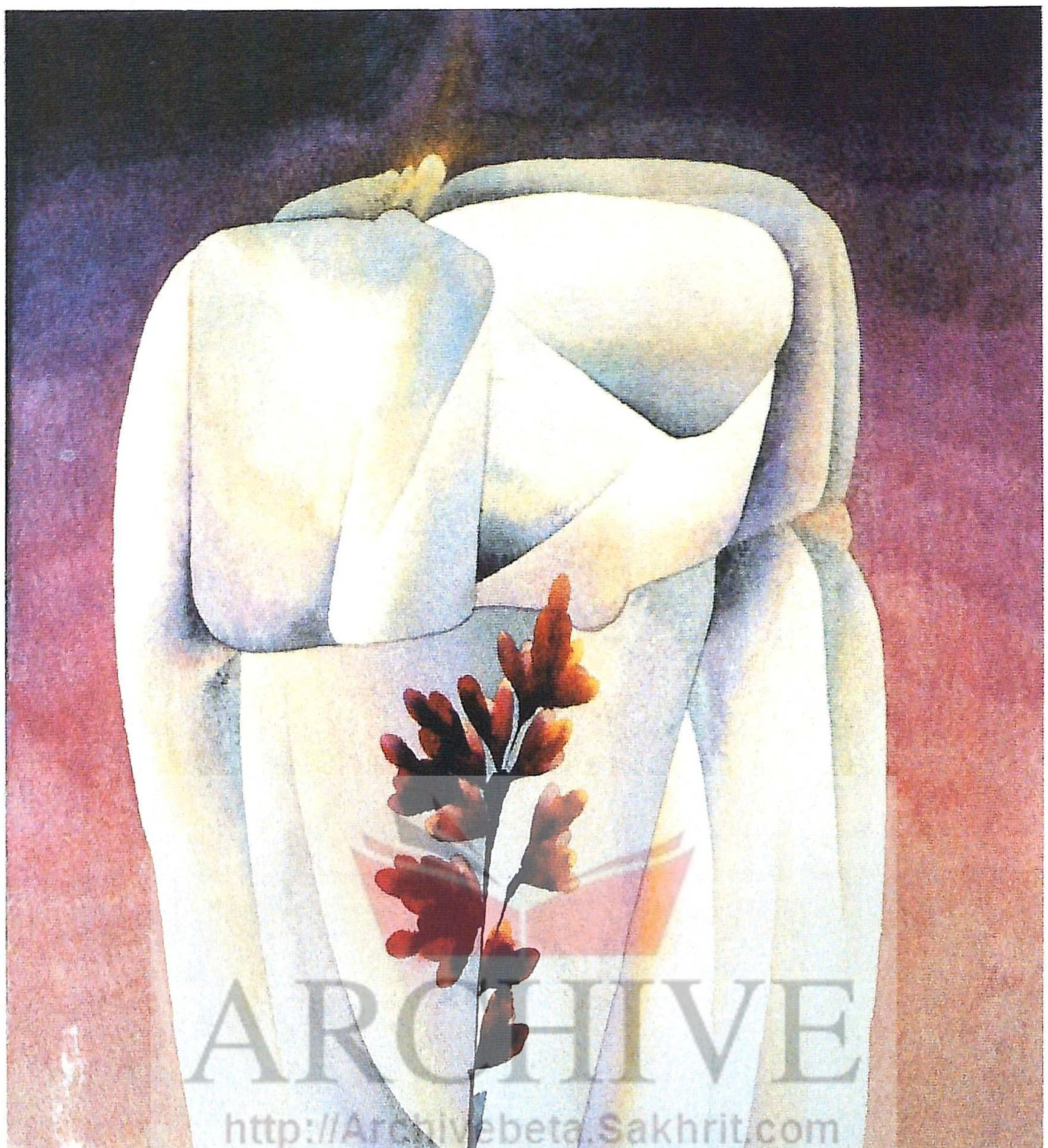
وأعتقد أني مع الدكتور «صبري منصور» في ما يقول، ولكني أذهب معه إلى نقطة أخرى أكثر عمقا وهي محاولة زرع الفردية وأنانية الفنان من خلال وسائل تعبيره في مواجهة مع التعبير عن قضايا الوطن. بمعنى أن على الفنان أن

> **هل كل ما يمارس في مجتمعات متناقضة الهياكل والبناء يحتاج بالضرورة إلى أن يُصدَّر إلينا؟ وإذا كنا نحن نجيد هذا التعامل مع تلك الفنون فأين هي في حيز المعايشة اليومية؟**

يعبر عن ذاتيته وعن نفسه لا عن المجتمع. وأنه يعيش معزولا في كوخ فوق أحد سطوح العمارات، ويتعامل معه المتلقي على أنه هو الآخر الذي لا يفهم في الفن ويجب أصلا عدم التحاور معه أو النزول له وكأنها أصبحت معركة في التبارز والتعالي بين نخبة الفنانين وعامة الشعب. هذه الفكرة بالضبط أدت، أكثر، إلى عزلة الفنان وبعده عن المجتمع، وأصبح هو الآخر مهزوما بالدرجة الأولى، بل الأكثر دهشة، عزلته عن أهم قضايا الأمة والوطن. هذه القضايا التي تفرز فنانين حقيقيين من وجهة نظر خاصة. وإن فنانا بلا قضية وبلا هدف لم يقف أمامه التاريخ، وكذلك نجد صدى ذلك التفكير الأناني أو الذاتي يتجلى في موقف الفنان والأمة، ففي حين يحارب أبناء فلسطين من أجل شبر من الأرض المقدسة نجد فنانينا منغمسين في رسم الورود والتجارب التجريدية الخاصة غير القائمة على بحث معمق.

وفي بعض البلاد العربية الأخرى بات الوضع مختلفا من وجهة نظر القوى الدولية التي ترعى الفنون وترغب في «محو قومية الشعوب وإدخالها في منافسة شديدة القوة والصراع مع ذاتية الفنان المتضخمة بطبيعة الحال عند العديد من الفنانين العرب»... وغيرهم، أو اللعب على دفع الفنان إلى الفولكلور والركود بجواره وليس النهل منه من أجل التحديث. «كما يفعل العراقيون المهووسون بالإرث الآشوري أو البابلي أو حضارة العراق». فمثلا أثناء زيارتي لليمن سنة ١٩٩٦ مع بعثة اليونيسكو وجدت سفير أمريكا والمستشار الألماني والبلجيكي والهولندي يشترون لوحات فنانين أقل ما يُقال عنهم أنهم هواة، وشراء لوحات كلها تهتم بالفولكلور القديم من ملابس وحلي وغيرها، وذلك بدعوى دفع الفنانين كي يسلكوا الدرب نفسه ويرسموا في الاتجاه نفسه، خاصة أن سفير أمريكا أو أي مستشار غربي اشترى لوحة من هذا الفنان الفطري. إذن لا بد من أن نرسم فنا فطريا. ونحن أيضا لدينا عوامل نفسية قوية وهي الانبهار بهذا الغرب الأمريكي، لذلك ليس من حقنا البحث خلفه، فهو رجل الفكر والثقافة وغير ذلك من المفاهيم المغلوطة في كثير من الأحيان. وهنا تظل محاولات التجديد والبحث، التي يقوم بها بعض الفنانين مثل «حكيم العاقل» و«آمنة النصري» وغيرهما، تواجه بمحاولات تقليد التراث تقليدا دون عمق بصري في اليمن مثلا.

كذلك وأثناء إحدى جلسات مهرجان «المحرس» بتونس، قدم محاضر يدعى «رادولان لاندونكس» من رومانيا محاضرة عن حتمية أو ضرورة أن يظل العالم العربي في



مائيات عدلي رزق الله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

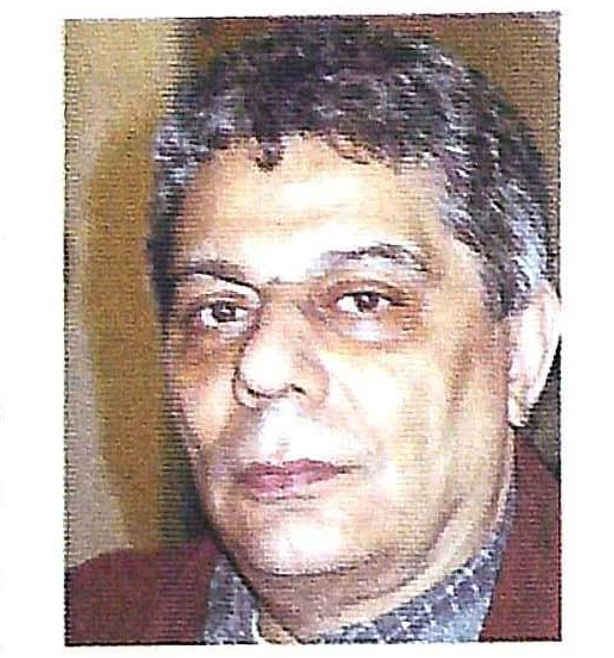
"الشباب لا يدرك أن الإبداع الفني في وطن ما يجب أن يأتي متماسك الحلقات ليربط بين ماضيه وحاضره في وحدة متجانسة"

طي البحث الفولكلوري، واختلفنا في النقاش والحوار، ثم بدأ الرجل في مقاطعة الحديث معي حين حاولت شرح أهمية الفنان العربي في حيز الفنون الحديثة، ثم عرفت بعد ذلك أن الرجل عضو في نادي «الروتاري»، وهنا أفتح أقواسا فقط وعلامة تحمل أسئلة عديدة للربط.

ولكن، هنا، لا بد من أن نقف أمام محاولات جادة من العالم العربي للتأكيد على مشاركة الفنان العربي في الحداثة الجديدة، مع ضرورة ذكر كل من الفنان المغربي «محمد القاسمي» والجزائري «بن عنتر» والمصري الراحل «حامد عبدالله»، وتأكيد الهوية الخاصة بهم في كل مشاركة يحصدون الجوائز من خلالها في باريس. كذلك أؤكد أهمية فناني الحركة الحديثة في البحرين، وأهمية فنان مثل «عبدالرحيم شريف» و«جمال عبدالرحيم» و«الغضبان بلقيس فخرو» و«عباس الموسوي» وغيرهم.

وكذلك أركز على أهمية «يوسف أحمد» في قطر الذي ساهم في تطوير اللوحة العربية من الخطوط والحروفية العربية، و«سامي محمد» نحات العرب الكويتي المميز. وكذلك الجزائري «الأزهر حكار» الذي يربط بين موتيفات تاريخية حية أو ساكنة في البصيرة. ومن فلسطين المميز «يوسف الدويك» الذي يحدث يوميا تطويرا في أعماله وإنجازا تجديديا مصحوبا بعمق بصري مميز.

كذلك أسجل إعجابي هذه المرة بالنحات التونسي «الطيب ولد الحاج أحمد» الذي قدم أعماله في معرض الفن التونسي بدار ابن خلدون وشدت أعماله اهتمام المتلقي لما يحدثه من تطوير مدهش في حركة النحت التونسي. ومع الأسف فحركة النحت التونسي قليلة جدا... كذلك يجب الإشادة بفنانين مغاربة آخرين مميزين منهم «مصطفى بوجمعي»، «فؤاد بن يمين»، «ملياني»، «حسن السلاوي». في المقابل رفض ما تحاول الجمعيات الغربية من دفع الفنان المغربي إلى ممارسة الفنون الفطرية خاصة في مدينة «الصويرة»، التي يذهب إليها البعض بغرض الترفيه الجسدي وخلط الحابل بالنابل، ويفرض على بعض الفطريين ضرورة ممارسة الرسم والعرض من منظور هؤلاء الباحثين عن الترفيه الجسدي وليس من منظور تشكيلي، ثم إقامة معارض لهم في الغرب على أنهم فنانو المغرب. وهذه مغالطة كبرى. كذلك يجب الانتباه إلى محاولة «عبداللطيف الزين» الذي ذهب إلى إسرائيل عدة مرات، ويحاول أن يؤكد أن الفنّ المغربي هو مجرد لوحات تسعد الغربيين فقط ◆



تحت عنوان «حيوانات ومسوخ أسطورية» استقبلت جدران قاعتي المركز الثقافي الفرنسي في (دمشق) وقاعة إيمار في (اللاذقية) معرضين شخصيين للفنان الدكتور أسعد عرابي استمرا شهرين قدم خلالهما ندوتين عن أعماله الأخيرة، أدار الأولى الفنان أحمد معلا، وأدار الثانية الفنان نزار صابور، وذلك ضمن محور التوليف بين التعبيرية المحلية (دمشق) والتعبيرية المحدثة (باريس).
وعلى رغم ما رمته سحابة الأحداث الأليمة في فلسطين، من قنوط عام على كل الصعد داخل الوطن العربي وخارجه، فقد كان الإقبال كثيفا، خاصة في التظاهرة الدمشقية، التي أثارت على الأخص اهتمام طلاب كلية الفنون الجميلة، لا سيما أنه كان مدرسا فيها ما بين عامي ١٩٦٦ و١٩٦٧.

أيمن الغزالي - سورية

كائنات أسعد عرابي الجديدة

يبدو أن هواجس الفنان أسعد عرابي تجاه المعطيات الثقافية والفنية الجديدة وما يحيطها من تبدلات على كل المستويات قد شكلت عنده حساسية من نوع خاص، مما هيأ له وعلى رغم استقراره في باريس منذ ذلك الحين، تأسيس محترفه الحديث في دمشق في السنتين الأخيرتين، استرجع عبر زيارته الخاطفة، النور المحلي الذي سكن لوحاته قبل سفره، والذي كانت سحب باريس الداكنة غطت عليه خلال العقود الثلاثة الماضية.

غير أن التزامه بالمشهد الثقافي التشكيلي العربي لم يدعه ينقطع، بل إنه يعد اليوم باحثا وناقدا وفنانا من أبرز الموثقين لتطوره، فهو شاهد ومشاهد، شريك في صناعة خصائص التعبيرية السورية، وشاهد على مجريات المعاصرة التي هيأتها له إقامته المديدة في فرنسا.

يشير المعرضان إلى كثافة إنتاجه ما بين العاصمتين «دمشق» و«باريس»، محاولا التفرغ النسبي للوحة، لعله دلالة على ما وصل إليه من تأهيل للوصول بالمتلقي إلى استجابات أكثر حيوية مع اللوحة، باعتبارها فعلا وجوديا، مستقلا بذاته، ذلك أن ترويض الأدوات النقدية لديه، يضيف بعدا آخر لتجربته المرتبطة بالوعي النظري واعتبار اللوحة مشروعا ثقافيا أو جماليا وليس زخرفيا أو تزيينا تسويقيا.

تعتمد اللوحة عددا من الثنائيات الفكرية والوجودية، مثل الذاكرة والنسيان، على رغم أن منطلقاته تضرب جذورها في اللاوعي الجمعي المحلي، معتمدا على الشمولية الكونية، والذاكرة الأثرية السورية (آرام وكنعان)، وهنا نصل إلى تقاطع تجربته مع مثلث التعبيرية السورية، فاتح المدارس، إلياس زيات، ونذير النبعة فقد جمعتهم ذاكرة الأسطورة وهي تشق مدارها باتجاه عالمية اللغة والحساسية، لذا فإن عرابي يؤكد اليوم السياق الحدسي وليس العقلي في اللوحة، ويبحث عن كيفية تسامح السطح المادي إلى مساحة حلم وخرافة وأسطورة، مما أدى إلى إعادة بناء اللوحة في خرائط تشكيلية جديدة، كمحاولة لفهم الغموض الذي يكتنف حياتنا ويدمر هيكلها النفسي والروحي. تحولت اللوحة بالتالي من مختبر أدائي إلى تسارع في الرسم والتكوين يتطابق فيه مفهوما الرسم التحضيري السريع والبناء المعماري التأملي. يتحدث عن مهمة المصور في التحول من شهادة الواقع إلى مساحة الحلم والهذيان والعبث، هو ما ينطبق على تاريخ انطلاقه من العمائر الدمشقية وشطرنج واجهاتها للوصول إلى المدينة الطوباوية، التي تقع في برزخ متوسط بين التجريد والتشخيص.

يعي أسعد عرابي تماما المساحات الجمالية الثنوية التي تتحرك بين السماء والأرض، بين المادي والمعنوي، مدمرا الأدوات السطحية في الزخرفة والتزيين.

تمثل اللوحات الأشد حداثة، أي المنجزة بورق البردي الملصق على القماش، المسافة الأبعد عن ذاكرة المدينة والارتباط الساخر بمسرح الظل.

نحس اليوم بأن الاختلاط بين الأجناس الحية يخرج من المساكن والمزارات والحكايا والخرافات والتعويذات نفسها، ولكنه يكتسب شحنة كوكبية، بما يطرح من مرارة مضمرة حول اندثار هذه الأجناس وما يحتويه من إدانة صريحة لإلغاء الآخر، من كينونة حية بشرية وحيوانية إلى كينونة إيكولوجية (بحار وغابات ... إلخ).

نعثر في هذا الطرح النخبوي على تدعيم الوعي النظري والفكري لحساسيته الخطية، ورهافته اللونية التي «تشارف حدود الموسيقى» كما يقول.

وقد اقتصر في ندوته الدمشقية على لوحة رقص مستلهمة من موسيقى نصرت فاتح علي خان، وكانت رؤيته وشروحاته، فرصة حقيقية للعبور إلى حساسية المعرض.

علينا الاعتراف بأنه، ليس من السهل اقتناص حرارة تصويره أو احتداماته العاطفية وأبعاد مفرداته الكونية، إذا لم نتدرب على شراكته في عالمه الداخلي، عالم يختزل شهادة غروب المدينة والكوكب في قيامة تدميرية شمولية، يقول في هذا الصدد: «يكبر الحزن كل يوم وتتمدد شهادة اللوحة في زمن الصمت والتفريط والانحدار. لعله البحث العميق المسؤول عن الشر الذي يسيطر اليوم على خرائط جنوب البحر الأبيض المتوسط وشماله وغربه وشرقه».

يمثل هذا الهاجس جزءا من معادلة الحياة نفسها، في محاولة لتكثيف قيمها، حول فهم الطموحات الأساسية للإنسان ضمن خارطة خرابه، من خلال فلسفته حول الكون والإنسان والحياة معا، وإدانة عبثية الطغيان، مهما كان لونه ولون ضحاياه.

وبسبب تحالف حساسية المعرض البصرية مع الفكرية لم يكن لنا بد من شراكة المصور في هذا الحوار الذي يختزل جلسات مطولة ومديدة تكشف الرغبة في التحريض وتبيان هذه العلاقة الثنائية بين الفعل الجمالي والموقف الفكري.

بدأت معه بما يشغل ذهني شخصيا حول هذه العلاقة المريبة بين الطرفين: أقصد الجانب النظري الذي يمثله بيان المعرض والمحاضرة؛ ليسمح لنفسه في المقابل بالشرود العفوي عنها خلال انفلات الغريزة اللونية وهمجية التعبير إلى حدود الهذيان، بادرته بالسؤال:

تقول إن لوحتك لا تحتاج إلى إطارات، بل إنك تحاول الاستفادة من مسافة الأطراف لفرش ألوان أرضية اللوحة. ألا تطرح تعري اللوحة من الإطارات تخليصها من العناوين، والإشارات إلى التيار الذي تنضبط به، ألا تجد معي أن هذه الأطر تعمق المسافة بين المنتج الفني والمتلقي وتشوش على عملية التذوق العفوي المباشر؟

قد يكون هذا صحيحيا في صوره المطلقة، ولكن بعضا من هذه الإشارات يمثل حاجة ماسة عند التوثيق، تماما مثل الأوراق الثبوتية لدى المواطن، فضياعها يعني غياب هوية تعريفها، فهذه المواصفات التي تبدو هامشية تمثل لبوسا ضروريا لجسد اللوحة، أنا ضد العناوين المتاهية، مثل «تكوين رقم ١٣»، أو «بدون عنوان»، لأنها تتعب المتفرج، كمن يطرق باب مكتبة من التأليف الأدبي أو الموسيقي من دون عناوين، أو من يجرد أبناءه من أسمائهم. لا يمكن اختزال اللوحة في عنوان ولا يمكن أيضا تجريدها من اسمها.

ما زلت أجد أن اللوحة لا تحتاج إلى تنظير، فنحن نرهقها أحيانا بالنصوص التي تختزل حيوية عفويتها. ألا يكفي أن يصور الفنان، ويدع عمله يفصح عن مكنونات ذاته بذاته؟

هذه المرة معك نصف الحق وغير محق في النصف الثاني، صحيح أن النص النقدي لا يحل محل اللوحة مهما بلغت قيمته يظل عملا إبداعيا موازيا وبمادة هي الكلمة، بما تحمله هذه المادة من خصائص مختلفة. فكيف إذا كانت المادة النقدية تهويمية أدبية كما تشير، ولكن لا يمكنك أن تخرس لسان المصور وقلمه تحت هذه الدعوى، فاللوحة مشروع ثقافي تواصلي، واللغة المكتوبة أو المحكية تمثل أداة تواصل قبل أن تحتكرها الأنواع الأدبية، فهي لغة العلم والفنون والاقتصاد والتخاطب في الشارع.. وغيرها.

إن قيمة ما أكتبه تقع في تواصله مع التجربة المعيشة ومع سياق تاريخ الفن، مما يجعل شهادته في الزمان والمكان قريبة من لهجة اللوحة، فهي لغة إلماح أكثر منها لغة تقريرية قريبة من تعبير «الحيرة» الذي يعبر عن التردد الإبداعي أو الضوئي في مختبر اللوحة. والفنانون الممارسون لمادة التشكيل يملكون كل الحق في التعبير عن نبض مادتهم المخبرية التي يعايشونها كل يوم مثل شهيقهم وزفيرهم، يعانون مجاهدتها ووعورة احتدامها التقنية، بإمكان الآخرين أن يؤرخوا للفن أو يوثقوه، وحتى يفلسفوه ويقدموا لكراساته الاحتفاءات الأدبية. ولكن الإفصاح الحاسم والأقرب إلى العملية الإبداعية لا يقدر عليه إلا الفنان - مثله مثل الموسيقي والعالم وسواهما - كل يكتب في اختصاصه، إلا النقد الفني يحاول

صيد البط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زوج من الطيور

مدينة الجرذان

الأدباء أن يضموه إلى مملكتهم الكتابية من دون طائل، فالنصوص الأدبية تتخذ من الفن التشكيلي ذريعة أو أداة استلهام من دون أن تمس الجرح النوعي الذي ينزف من داخل اللون وتحت السطح وعضوية الخط، لقد أثار هؤلاء فوضى التقويم ابتداء من بودلير وانتهاء بعبد الرحمن منيف، إنهم أشبه بمن يحاول القبض علي الريح.

لماذا ترسخ دوما مواطن الشقاق بين الميدانين الإبداعيين، أليس من الحكمة التركيز علي التحالف بينهما؟

تقصد بمعنى آخر الخنوع لتقاليد وصاية الأدب والأدباء على الفن والفنانين واعتبارهم أميين ملعثمي اللسان والقلم، تصور فنانا تشكيليا يكتب في النقد الأدبي أو الموسيقي.

وهل تعتبر تحالف وانحياز المعرفة الكتابية للأدباء تجاه الفنون تآمرا؟

نعم، لأن هذا الحق يفد من سلطة الكلمة في الإعلام، مما جعل الأدباء قوامين على الفنانين، وتتجسد هذه الوصاية في احتكارهم لمنابر التشكيل وبرامجهم القضائية وصفحات الرأي الفني والمواقع البحثية، تصور أن معهد العالم العربي لم يصدر حتى الآن إلا كتاب عيد الكبير الخطيبي الأقرب إلى السياحة في حقل يجهله تماما. ناهيك عن أن مساحة ما يكتب في النقد الأدبي عشرات بل مئات أضعاف الكتابة التشكيلية التي يتبرع بها كتاب الكلمة في أوقات فراغهم.

لماذا نرمي باللائمة على الصحافة الأدبية وانت تعرف أن الفنانين مقصرون في كتاباتهم بل عاجزون غالبا عن تطويع أدواتهم اللغوية؟

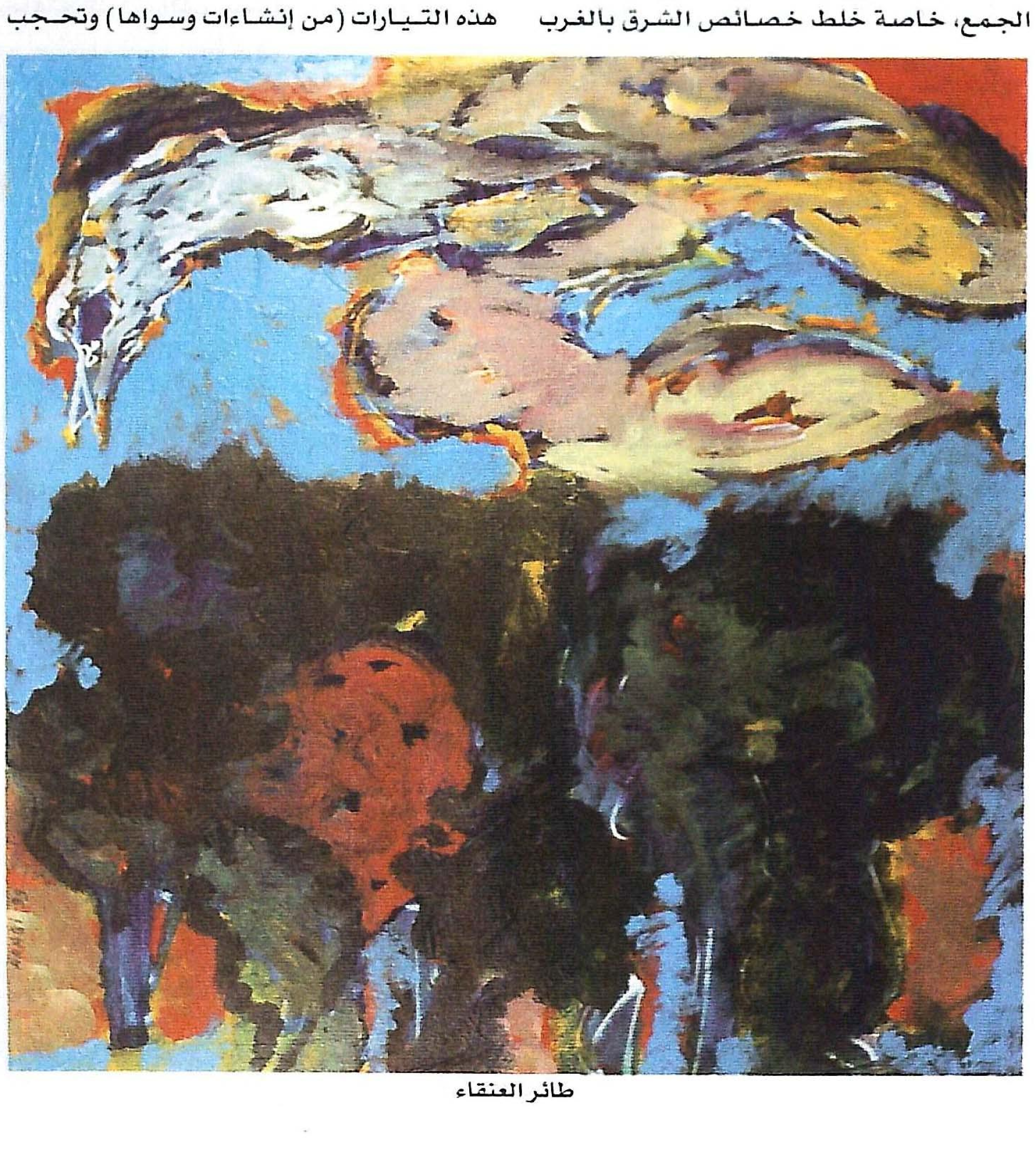
أنا غير موافق على أن اللغة أداة شعرية فقط، لأنها كما ذكرت أداة تواصل شمولية، بدليل أن الإشارات التي يعتمدها الفنانون (بمن فيهم المرتبكون لغويا) تتفوق على التهويمات الحاذقة الأدبية والشطحات التي ما أنزل الله بها من سلطان، إن واحدة من عبارات فاتح المدرس التي خلفها على جدار مرسمه الرطب تتفوق بلاغة على كل ما كتبه معاصروه من نجوم الشعر عن الفن التشكيلي. لكل ميدان لغته الاصطلاحية، وإذا كنت من أكثر الباحثين اهتماما بالتوليف بين أنواع المبدعات، وبدليل أني أمارس الكتابة كمحترف وليس كهاو إلى جانب اللوحة فقد توصلت إلى نتيجة حاسمة: أن لكل ميدان خصائصه النوعية، فالتزامن بمفهوم الشعر (بطباقه وجناسه وتورياته والتباساته) لا يتطابق مع التزامن اللوني، ويختلف الاثنان عن الفيلهارمونية أو المصاحبة في الموسيقى.

ولكنها أيضا ليست مفاهيم متناحرة أو في حالة شقاق كما تصورها؟

أنت تراها متقاربة، أنا أراها متنائية ولا يجوز تهجينها بخلط عناصرها. أنا بطبعي لا أحب الخلط والتسويح والتسطيح، وجمع ما لا يقبل الجمع، خاصة خلط خصائص الشرق بالغرب بدعوى التوليف والبحث عن العالمية. أنا أراها أشبه بطبخة تهجينية سمعية بصرية كتابية.

ولكن إبداعات ما بعد الحداثة، خاصة في التشكيل، تقوم أكثر من أي وقت مضى على تحالف وتواشج وتداخل وصهر أنواع الفنون في نسق توليفي واحد.

لهذا السبب بالذات أنا اختلف مع هذه التيارات، فأغلبها دمر تقاليد سطح اللوحة من دون طائل وخاصة بالنسبة للذين يخفون عجزهم عن التصوير، بل إني ألاحظ أن ذلك جرى بتواطؤ من المؤسسات الثقافية والبيناليات العولمية، وذلك من أجل إفقاد المنتج الفني تراكمه الثقافي. القوانين الفرنسية مثلا تشجع هذه التيارات (من إنشاءات وسواها) وتحجب الحماية عن اللوحة والمحفورة والمنحوتة، هي التي بدأت تندثر مثل الأجناس الحية.


طائر العنقاء

ولكن هل نملك خيارا في رفضنا أو قبولنا لمواكبة ما بعد الحداثة؟

نعم، من حقنا مقاومة العولمة التشكيلية، كما قاومت بعض اتجاهات ما بعد الحداثة نفسها هذا الجنوح من أمثال أصالة خاصة التعبيرية المحدثة، وأنواع التشخيصيات الجديدة التي تطرق دوما كنوزا تخيلية لم تستهلك بعد.

إذا كانت تقاليد اللوحة المسندية قادرة على امتصاص شتى أزمات الكوكب، فلماذا نستبدل بها صيغا مسرحية أو إنشائية؟

لماذا هذا التعصب لتقاليد اللوحة في عصر تزعزع فيه كل ما هو سكوني ثابت، ألا تجد معي أن إمكانات الطقوس المشهدية (البرفورمانس) تشبه العودة إلى صيغة الساحر الذي يرقص ويلون أقنعته ويهذي بالشعر التعويذي؟

أنا أجد أن هذه صورة اختزالية تمسخ فنون الآخر بتهريجات مراهقة ندعوها عالمية، إن عولمة هذه الاتجاهات تثير الشك كما أثارته أزمة تسويق الفن المعاصر وما رادفها من تبييض أموال وشركات تحزيم وبنوك تقسيط وضمان وسواها، أنا لا أحب أن أذعن في اختياراتي لهذه المتاهات «التوتاليتارية»، فاللوحة تشبه رقعة الشطرنج، تملك أصول اللعبة، ولا يمكن إغلاق رقعتها واستبدال الملاكمة بها.

كيف يمكننا بهذا المنطق المتعصب أن نشارك في عالمية الفن التشكيلي؟

إن صلابة هذه الشراكة تنبع من استقلالية اختياراتها، فالتمسك بالخصائص الثقافية لا يقبل وجهة نظر (كما يفعل بعض السياح والمتغربين من أشباه فناني الاغتراب) بدليل أننا في كل بينالي عربي نتعرف على حساسية الجناح الإسباني ونحزر خصائص الفرنسي أو القبرصي، وعندما يأتي دور الأجنحة العربية نعثر على أنواع التفريط والاختلاس متراوحة بين التفاخر الفولكلوري «الاستشراقي» الذي يدعو إلى «اللاحداثة بأي ثمن»، تقابله المراهقات الاختلاسية الاستغرابية التي تراهن على «الحداثة بأي ثمن». أما النماذج الأصلية من أمثال الدويهي ومدرس والقاسمي والعدوي

فهي نادرة. المقياس الأساسي في الشراكة العالمية يا صديقي هو الأصالة، والأصالة تعني موهبة التراكم وليس مقياس الحداثة و«المودة»، وإذا كان العمل الفني يمثل شهادة ذاكرة المكان وراهنية الزمان، فهو مشروط في نصفه الأول بعمق هذا التراكم، فالحداثة ليست غاية في حد ذاتها. أنا أفضل تهمة التخلف التقني على فضيحة التماهي العولمي.

إن رفضك لمعنى التوليف الإبداعي ما بعد الحداثي يعيدنا إلى نقطة البدء. أليست مضامين الأساطير نوعا من الحكاية الأدبية؟ كيف يمكن أن نفصل شكلها عن هذه المضامين؟

يبدو لك الأمر - بحكم العادة - وكأنه حق مكتسب، أقصد أفضلية الجانب الأدبي في الأسطورة على الجانب التشكيلي، على رغم أن الذي أبدع تشريحها عبر أجيال هو الفنان، مثلها مثل الأبجديات خاصة الهيروغليفية، إنها أبجدية صورية قبل أن تكون أدبية. في مثل هذه الفترات كان الكاتب هو المدون الذي يعني المصور، وحتى في عهود سيطرة الكلمة لم يكن تصوير الواسطي بأقل أهمية من مقامات الحريري. تصور أن زكريا تامر (أحد أكبر الأدباء العرب اليوم) كان الوحيد الذي يكتب بناء على ما تقترحه رسوم زملائه المصورين، وهكذا تأتي الكتابة بعد التصوير. لا يمكن اليوم لأدباء أن يتصوروا هذه الديموقراطية، فالمصور مثل الخطاط والمذهب يمثل حرفا يقع في هامش عمليتهم الإبداعية، ماذا يعني اليوم ضمن مشروع ثقافي مثل «كتاب في جريدة»، أن يكتب اسم الأديب دوما بخط أكبر وأسبق من اسم الرسام، حتى لو كان الفرق في الأهمية بالعكس؟. هناك علاقة عنصرية غير متوازنة بين الأدباء والمصورين، على رغم ديمقراطية زكريا تامر، علينا الاعتراف بذلك.

ما قصة سيطرة الأجناس الحيوانية في ملحمة أساطيرك وكأنك تعطيها قدسية تعادل ما تملكه الهيئات البشرية؟

ها نحن من جديد نسعى إلى مركزية الجنس الواحد والعنصر الأبيض منه، لماذا لا نجرب أن نمتحن دوما عكس الأطروحة التي تملك بداهتها بحكم الشيوع والإمعية؟ نحن نسعى دوما إلى إقصاء حق الكائنات الحية في العيش والتعايش، نقسم دورهم إلى عبيد وأنواع التنكيل والتعذيب، من يملك منهم الحظ يركبه الإنسان ويربح من تأهيله وسباقاته، حيوانات

ليديا والبجعة

للتسلية وأخرى للذبح، ثم يستغل حليبها قبل أن يأكلها، بعضها مسخها الإنسان في سيرك أو استغلها في تجارب سادية في المخابر الطبية قبل أن نصل إلى لعنة «الاستنساخ». لقد اخترع الإنسان عشرات الأنواع من الكلاب المهجنة، وقضى خلال ثلاثين عاما على مليون جنس مما تطور خلال أربعة ملايين عام.

هل بإمكاننا تخيل ما سببه الإنسان للكائنات الحية من آلام مجانية، وما سببه لأخيه الإنسان لمجرد أنه يشكل بالنسبة إليه: «الآخر»؟ إنها عقدة إلغاء «الآخر» المختلف حتى لو كان متفوقا في تراكمه الحضاري، من يتجرع كل يوم دم الذبائح يسهل عليه قبول مذابح راوندة وفلسطين، في هذه الاصطفائية الإلهية تنتعش عصبيات مثل الصهيونية، تبرر شرائعها ذبح كل ما هو «آخر».

يبدو أننا ابتعدنا عن محراب اللوحة كما تسميه، متصورا أن اللوحات تملك بعدا روحيا أو (سحريا) يتجاوز جسدها الصباغي أو المادي، وهو ما تسميه بالنواظم الكونية أو الموسيقية هل تستحق هذه الدعوى بعض التأمل؟

يعتبر أمثال الفنانين بول كلي وهنري ماتيس أن هذا البعد يتمثل في اتصال نواظم اللوحة بإيقاعات الوجود وتردداته ورفيفه الموسيقي. ربما يشف عن نوطة سحرية غامضة، لذلك فبعضهم يعتمد على تحولات مفردة بصرية، تماما كما هي الصيرورة اللحنية في المقام الشرقي، ثم إن تواتر الاختزال والتقشف في المقام اللوني ينتج عاطفة وجدانية خاصة قد تصل مبلغ الوجد ومدارجه الشطحية، والتجربة الذوقية للصوفية في هذا المجال مثال أصيل، يرون في اللون صوتا، يتقاطع في بصيرة القلب حسن المشاهدة وطرب الجرس الكوني. أنا على اقتناع مثل هؤلاء، بأن الاستسلام لإملاءات الحدس (وليس العقل) يبلغ هذا التوحد الكوني، والمثال الساطع هو بلاغة الأطفال في اختيار المقامات اللونية وتوقيع درجاتها الباردة والحارة.

هل تشرح هذه الدعوى اعتبارك للحدس صاحب القرار الحاسم في اللوحة وليس العقل؟

إذا كان العقل يحقق المعرفة العلمية والرياضية، فالحدس تصدر عنه المعرفة الإبداعية، لا يمكننا أن ننكر ما كان للفن من دور في إدانة الديكارتية العقلية التي أوصلت الكوكب إلى التفوق العلمي العسكري والحروب العالمية، يبدو هذا الجهاز اليوم أداة تدمير شمولية، وعلى الفنان أن يدمر بدوره رقابة العقل، كما فعل أمثال جلال الدين الرومي، فالوجود ضمن هذا المنظور يتراوح بين الصحو والسكر، وما الصحو إلا مبلغ الشطح، والحديث يطول في هذا المقام.

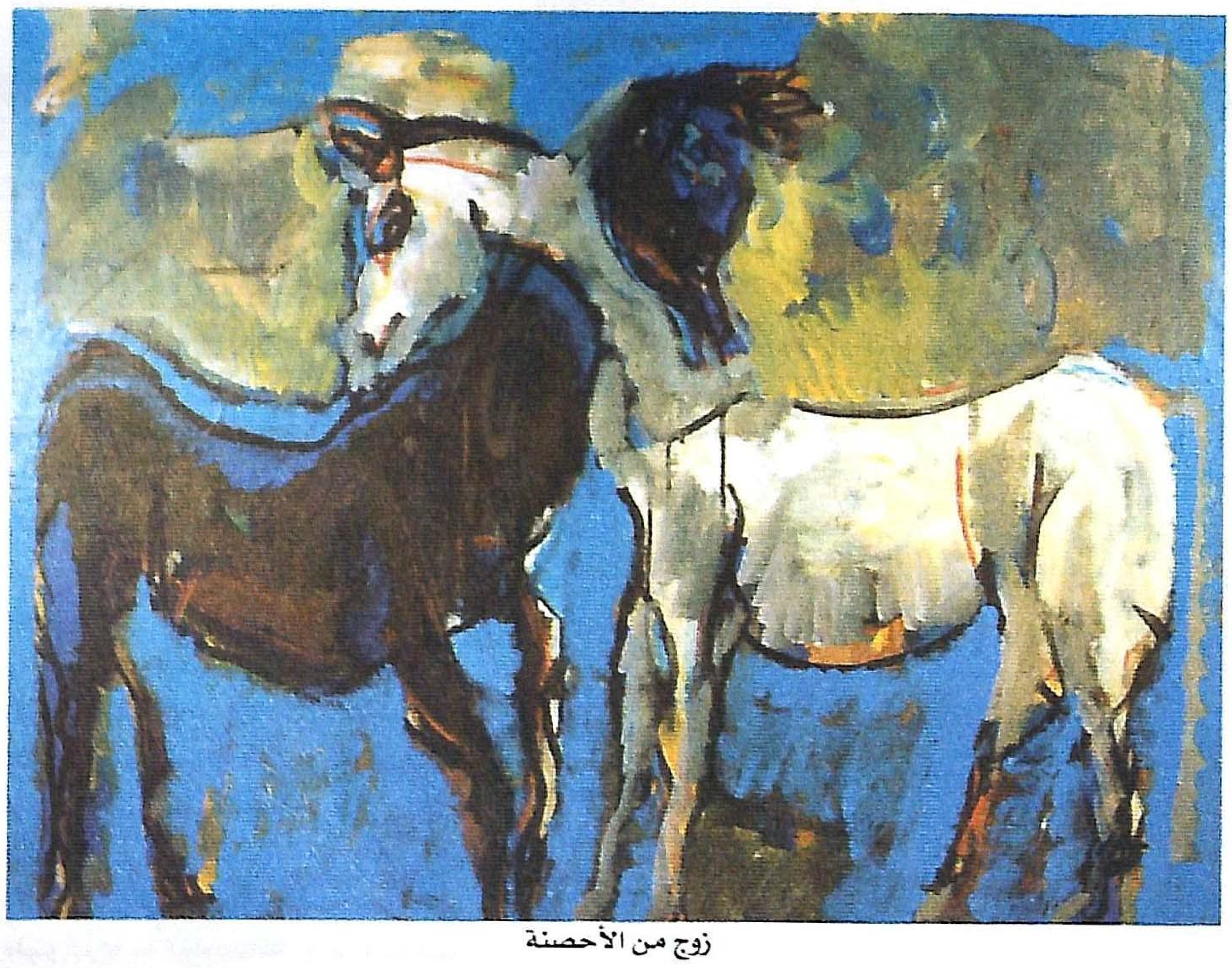
نحن بدورنا، كما تلاحظ، كلما اقتربنا من اللوحة نشطح عنها في الحديث؟

قبل أن تكمل سؤالك أحب أن أذكرك بأن اللوحة كينونة حية، تتخلق، بمعزل عن شتى هذه الأطر الفكرية، تشبه صاحبها ولكنها لا تماثله واستقلالها مشروط بهذه الولادة العضوية المطهرة من أي تصور مسبق، وهنا نعثر على خطورة من يصور ما يعرفه المتفرج، في حين أن دور اللوحة هو أن تحفر في المعرفة الذوقية موقعا جديدا لا يماثل سابقة أو لاحقة، فهي بمنزلة الحدث الوجودي الفريد الذي يرفض الانضواء النقدي تحت أي تصنيف أو أطروحة مسبقة.

في كل معرض أصدر بيانا لازما مستقى من النتائج، ولكنه لا يمثل أي التزام لاحق، فالوحدة التخيلية تقع على مستوى الحساسية الحدسية، وليس الأسلبة أو التنميط السهل.

لهذه الأسباب فإن الإحالة الوحيدة في حوارنا هي اللوحة نفسها، لندعها أخيرا تفصح عن مكنوناتها كما اقترحت أنت من البداية ◆

المثقف


زوج من الأحصنة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

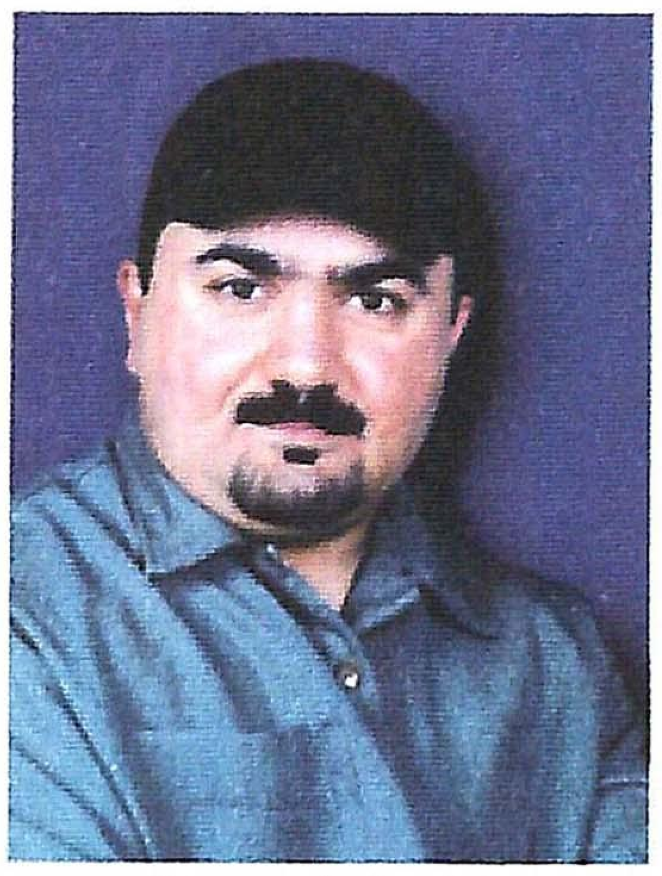
عبر خمس عشرة لوحة من الحجم الكبير، ملونة بمواد مختلفة، تقدم الفنان الكويتي جابر أحمد مختار، بمعرضه، ضمن نشاطات كويتية، أقيمت في الجامعة العربية منذ شهور، وتضمنت محاضرات وندوات وصورا. والمعرض لفنان يغامر في التجريب، بالخروج عن تقاليد اللوحة المألوفة، ومزج التعبيرية بالتجريد.

القاهرة - زهير غانم

في معرض الفنان الكويتي

جابر أحمد مختار

حركة الحروفية وتجريب التقنيات التشكيلية



الفنان جابر أحمد مختار

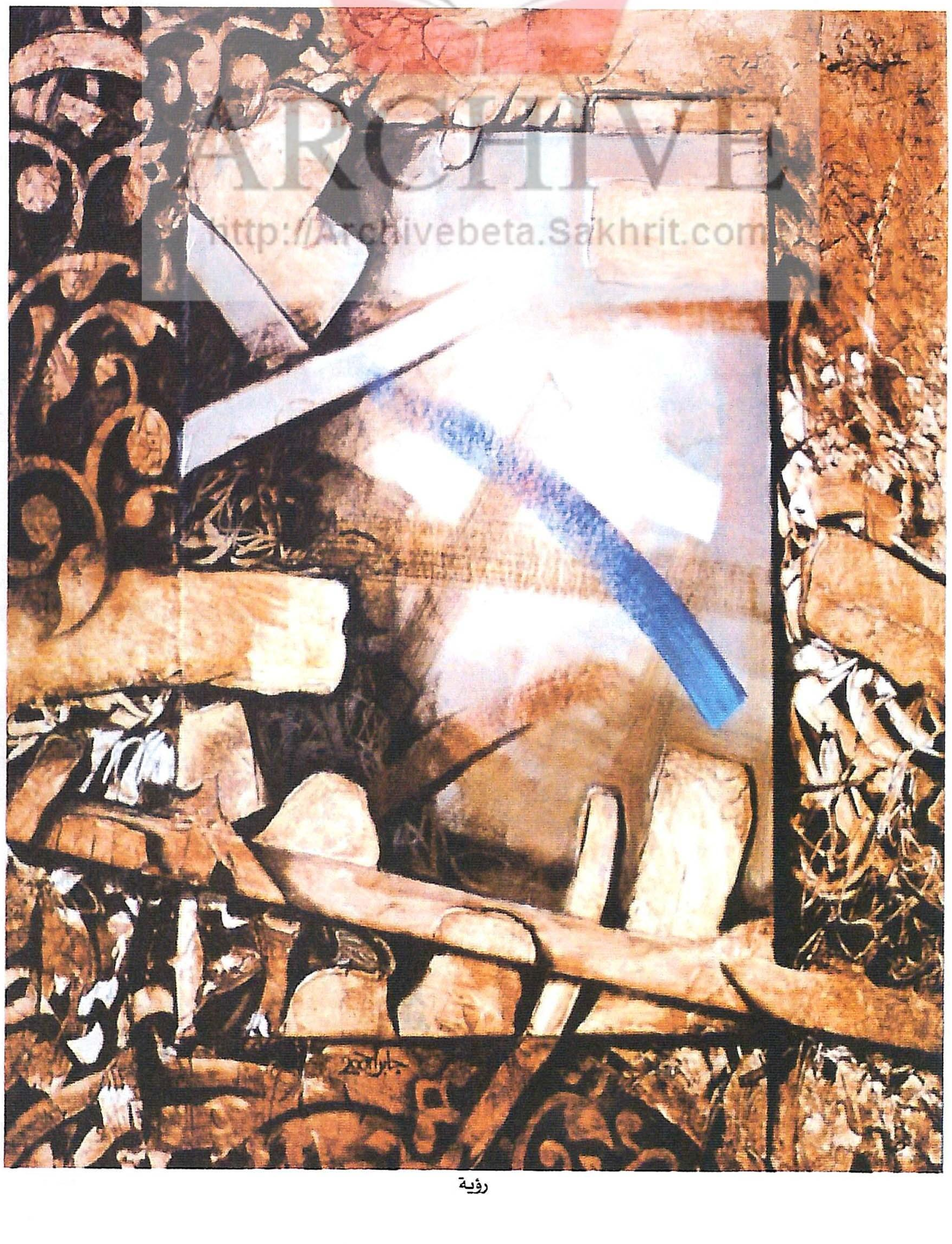
أعماله تدل على انفعال قوي بالألوان، والمواد والمعاجين والخشب واستخلاص جوهر حركة الحروفية في الاعتماد على لوحة البعد الواحد، وجعل اللون هو الأبجدية الخاصة الموحية الدالة، التي يعبر فيها الفنان عما يجيش في خاطره، وعما يختلج في سريرته. من ذلك الهبوب والاندلاع، والاندفاع الشعوري واللاشعوري، الذي يتقاصف الفنان ضمن ظروف العالم الخارجي التي يترجمها كأحلام هذيانية تعبيرية عبر السطوح والمساحات، وأطياف وأشباح الناس والكائنات التي يرسمها، ضمن فوضى عارمة، تدل على ضياع الإنسان الحديث، في مهب التيارات والتقنيات، وكأنه مقذوف وحيدا في فضاء اللوحات، على رغم دلالات ألوان الأمل الخضراء والزهرية، واستخدام نمنمة قلم الإيرباش، والمعاجين السميكة الكثيفة والخفيفة، ثم الرموز والإشارات، التي يتعاطاها الفنان في فضاءات نصوصه التشكيلية. المتحررة من أسر التقاليد. والطليقة في تجسيد رؤية الفنان البصرية، كالزجاج الملون، أي العربسكية، ورؤيته الجمالية. ومغامراته التجريدية. التجريبية التقنية التي يختبرها في مساحات اللوحة وعلى جلدها المقطعي الملون الحيوي الحي.

إن الهندسات والمرايا التي يتمرأى فيها الفنان ويتماهى داخل ذاته وخارجها، تفضي به إلى اعتناق واعتشاق الخطوط المستقيمة. الشاقولية والأفقية، والخطوط المنحنية. والمنقوشة، الغنائية التي تنثال وتجري بطراوة العصب والريشة، حيث اللوحات الزرقاء إجمالا والبرتقالية والصفراء، والتي بألوان البيج والرمل، والبني الفاتح، تحقق معادلة البحر والصحراء في البيئة التي يمتح منها الفنان لوحاته، وتتناضح فيها ألوانه، التي يتخيلها بجذورها الواقعية، وأبعادها الحلمية، وفضاءاتها السرابية، وكأنه يحفر ويحقب نفسه وجسده وروحه، في هذه الأعمال القوية في التصوير والتقنيات، خاصة لجهة لوحات الإطار التي يضاعف فيها، ويمارس التجريف والمضايفة، فاللوحة داخل اللوحة. والإطار داخل الإطار، وقد يكسر أو يشظي هذه الإطارات الداخلية، فتختلف طبوغرافية اللوحات. وجيولوجيا أعماقها، تبعا لما يريد الفنان أن يحملها إياه، من رموز وإيحاءات ودلالات، تقارب الجغرافيا، والتضاريس الواقعية، وتذهب إلى رؤياجمالية روحانية ضاربة في متاهات المشاعر، وهاويات الجسد والروح اللذين يختلجان ويتهدجان، ربما بمشاعر متضادة محتربة ومتناقضة واشتجارية في آن معا.

إن الفنان يغلي بالماء كما يتلظى بالحرائق واللهيبات التي يتقاذفها في أعماله، التي تستشف حركة الحروفية وحيويتها وتوترها وتراكمها وتراكبها، كالشرائط العريضة التي تحرك وتعصف بالسديم الذي يدونها عليه. فتخلق تموجات وامتدادات واشتباكات والتفافات كثيفة متواشجة، متعضية تكون جسد اللوحة الذي يبهرنا ضوئيا، وبصريا، ويدفعنا إلى التأمل والتحديق.

وكأن تجربة جابر أحمد مختار، ومغامرته التشكيلية، وليدة نفسها، وهي التي تؤثث عوالمها ومناخاتها وجواءاتها ورؤيتها الجمالية، لشدة اختبار الفنان لها. ولأدواته وتقنياته، وضروب الحداثة التي يعتمدها في تجهيز لوحات الإطارات التي تتشاوف في التجهيز والإنشاء والتقنيات، وتحتدم فيها الرؤية والانفعالات، كما تستفز المشاعر والأحاسيس لقوة البناء والتراكم والتركيب فيها، ولعمق الرؤية ونغم الحرية المعزوف والذي يرفض الإطارات والحدود والأنماط ويذهب في طرز فنية متحررة من المرجعيات والمقابسات، وتتبع خطاها، وتعبد طريقها بإمكاناتها. ورؤية الفنان الذاتية لما يعتبره رؤية ومغامرة، واجتراح لوحة جديدة في ابتكارها وفضائها وتجوينها وتجويدها، ومنحها إيقاعات صاخبة وموسيقى حديثة وترية كما في ضربات الريشة العصابية كما الوصول إلى تنغيمها وتطريبها، كما هي الحال في لوحات الحروفية المشتبهة غير المتشابهة..!

لا شك في أن تجربة الفنان تقع في محاولة تجديد التشكيل الكويتي والعربي والخروج من دواماته التي تدور أغلب الأحيان في مكانها، وما التقنيات، واختمارها إلا تتمة لرؤية الجسد والروح. في العالم المعاصر، المصطخب المصطرخ، المملوء بالفوضى والمآسي. وما على الفنان الذي تستقبل نفسه



رؤية

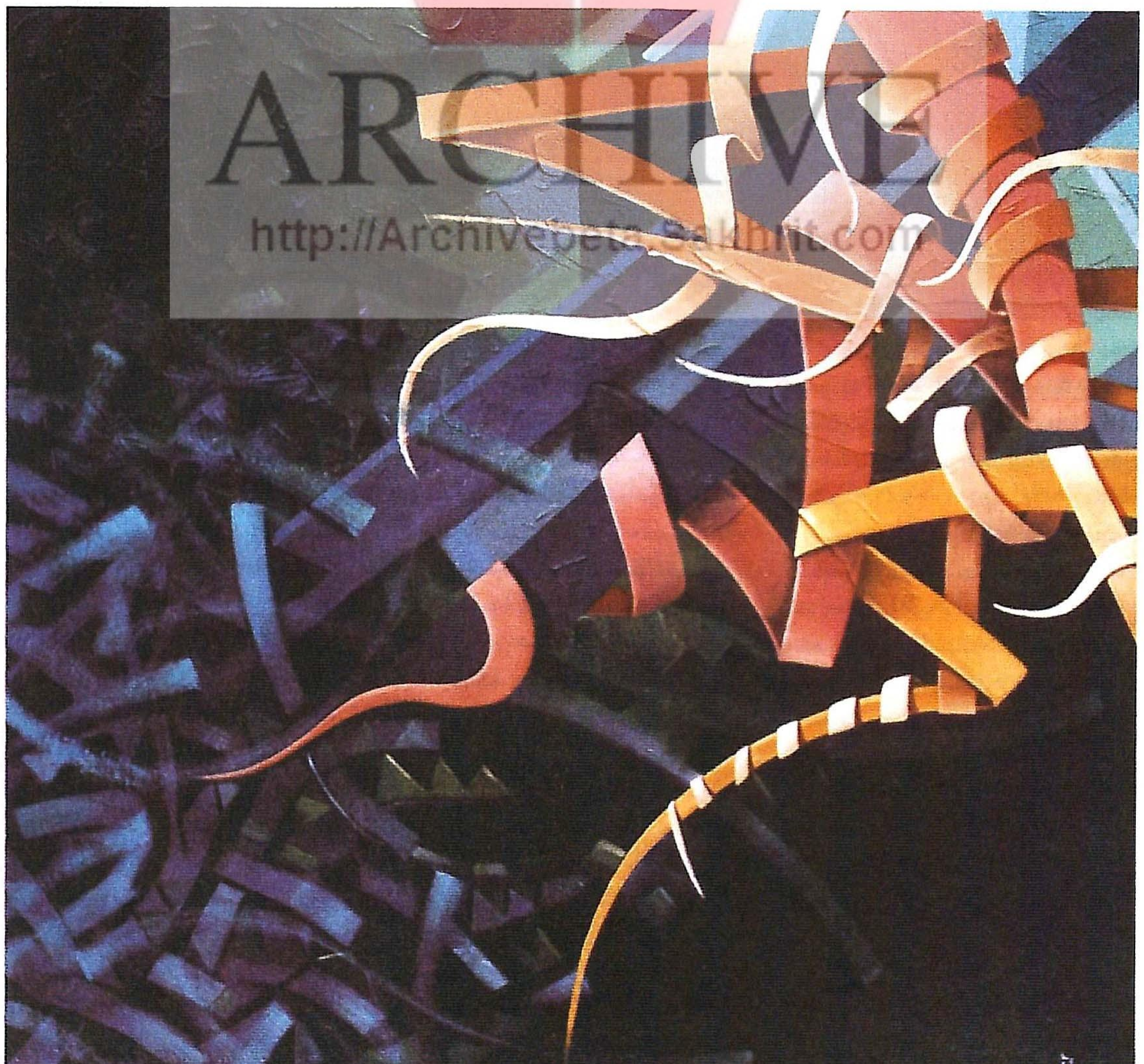
نظرة إلى المستقبل

برواز

وتصدر، سوى الانفعال بهذا المناخ العاصف، وإصدار لوحات تتواقع وتتزامن وتتماكن معه ويكون محمولها الفني على أهبة الاستعداد للتعبير، عما يجتاح المشاعر من هجيانات، واعتكاسات محرورة، دخانية وضبابية، وعكرة يستخلصها الفنان ويصفيها ويجوهرها في دخيلته، ثم يتداخل ويتخارج فيها ومنها بلوحات تكون دلالتها بالقوة نفسها التي للحرائق، التي تحدثها حدوثات العالم ووقائعه، من دون انفصال عن الجذور التي تخصب رؤية الفنان وترويها، وتدفع بملكة الحلم لديه، إلى اشتقاق مشهديات ملونة، تقود هذا العالم بجمهورية صمتها الملكي.

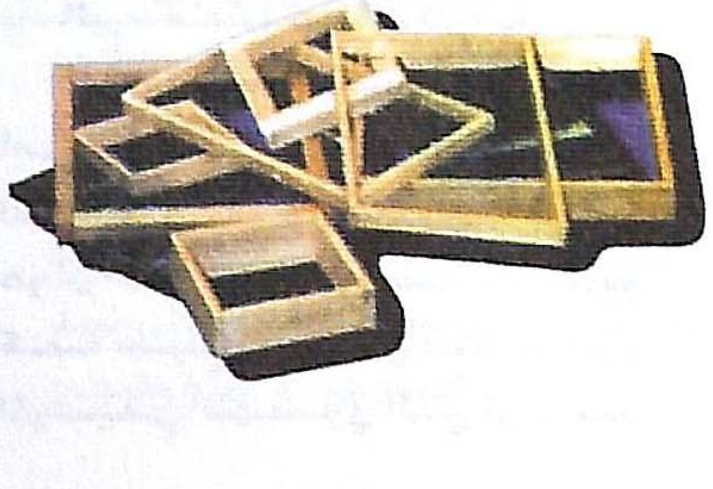
وكنت شاهدت سابقا أعمال الفنان في مهرجان المحبة باللاذقية، عبر البينالي العربي هناك، وأبديت إعجابي بالتجربة، وكانت من القوة والحضور بحيث تلفت النظر بين مئات الأعمال الفنية، خاصة لجهة جيشان الانفعالات، وقدرة الفنان على تجسيد مشاعره التعبيرية الذاتية في لوحاته، كما تبدو الشخصية الفنية فيها ناضجة. وهي تأتي عبر كثير من الخبرات والإبداعات، والتجارب المتراكمة حتى يصل الفنان من خلالها إلى أسلوبه الخاص الذي يحفره، ويحقبه ويدونه في فضاءات نصوصه التشكيلية، التي تخاطبنا وتجعلنا نتساءل عن فحواها وجدواها حتى لو كانت محمولاتها واضحة وغامضة في آن معا، لقوة التدفق وضراوة الحركة وصخب المراودات اللونية والتقنية وسلاسة الغوايات البصرية الاحتفالية المعقودة فيها، وفي تكويناتها المشدودة المتوترة النابضة.

هذا الحديث الشجي، ينعقد على خمس عشرة لوحة كبيرة حاشدة بالحيثيات والتفاصيل والإشارات، والرموز، والشهب والنيازك، وهي تبرق وترعد أمامنا، كما تتموج وترقرق، لتنوع المشاعر والانفعالات التي يزرعها الفنان فيها، وهي في مستويات عدة، من حيث الخطوط والأشكال، والألوان، والمواد الأخرى، والتكاوين، والهندسات المرئية واللامرئية، وهي عبارة عن مرايا للفنان، الذي يؤرخ سيرته من خلالها وكأنه يعتمد فيها أبجدية خاصة يشكلها كي تدل عليه. ولا تدل على سواه، وهي كأنها مغموسة ومختلطة بالرقى والتعاويذ، والطلاسم والأحجبة، وتتغافر فيها الأشواق الملونة وحرية الحركة والتعبير، التي يتعانقها الفنان، ويتعاشقها فيها، وكأنه يفرفط جسده وروحه ومشاعره في داخلها، في أوعيتها وأعصابها، حتى تخرج اللوحات بجسد حي، يخفق وينبض بكل ما يتوق إليه الفنان ويرغبه في الحياة، حيث معادلات، وتعادلات الوجود والعدم على قوة التوتر والتماس والتأويل! ◆



مواجهة

”
تجربة أحمد مختار، ومغامرته التشكيلية، وليدة نفسها، فهي تؤثث عوالمها ورؤياها الجمالية لشدة اختيار الفنان لها ولأدواته وتقنياته
“



يكاد المتأمل في التراث النهضوي يجزم بوقف ثقافتنا على ما هو أدبي وديني أولا وفكري ثانيا، أما الفني في ذلك التراث فيندر الالتفات إليه والاهتمام به، وإذا كان القول في التراث النهضوي بعامة يخوض في الدين واللغة وفي الإصلاح وفي القديم والجديد وفي الشرق والغرب وفي العثمانية والقومية، والوحدة والاشتراكية وفي الرواية والمسرح والشعر والنقد والفلسفة، وفي قضية المرأة، فإن الكثير من ذلك يتصادى في الفني من التراث النهضوي: السينما والغناء والرقص والرسم والنحت، وفيما يخص الموسيقى، يأتي القديم والجديد، والأصالة والمعاصرة، والمثاقفة والتجديد، وهو ما يمكن إجماله في إشكالية التراث والحداثة.

نبيل سليمان - سورية

من رواد التراث النهضوي الموسيقي

الموسيقار أحمد الإبري وأمير البزق محمد عبدالكريم

منذ بداية أبي خليل القباني إلى شارة سيد درويش، تفاعلت عوالم شتّى في صياغة تلك الإشكالية، ومنها البعثات التبشيرية الأوروبية والمسيحية، والاحتلال الفرنسي والإنجليزي، ومنها التعليم والبعوث إلى أوروبا، ولعلّ الإشارة تكون هنا وافية في هذا الذي قاله عبدالفتاح قلعة جي «إن حركات التحرر النهضوية والثورات الوطنية والتحديث في التعليم، لم يعد يلائمها قوالب التطريب كالموشح والقد والقصيدة في أنماطها النصية واللحنية القديمة، فكان لا بد من حركة متفاعلة حتمية مع الظروف الجديدة، من ظهور قوالب غنائية جديدة. ويكون من الأهمية بمكان أن ندرس التراث النهضوي الفني في الموسيقى والرقص والغناء والتشكيل، وهو ما تدعو إليه هذه المساهمة المتواضعة، عبر دراسة تجربة الموسيقار أحمد الإبري وأمير البزق محمد عبدالكريم.

أحمد الإبري (١٨٨٥ - ١٩٥٢)

يؤكدّ مجدي العقيلي، صاحب كتاب «السماع عند العرب»، أن المدرسة الموسيقية الإبداعية العربية التي مثلها محمد عبدالوهاب في الحانه الأولى، قد بدأت في حلب على يد أحمد الإبري. ويؤكد نهاد الفرا أن الإبري كان أول من طبق الوزن الشعري العربي على الإيقاع الموسيقي، وأنه «نقد كثيرا من الموشحات القديمة التي ينعدم فيها هذا التطابق». ومن ريادات الإبري يعدد أيضا صميم الشريف صياغة أغنية كاملة في سورية في مستهل ثلاثينات القرن العشرين، على إيقاع التانجو، ثم تبعه محمد عبدالكريم. وإلى ما للإبري في التجلي، يضيف عبدالفتاح قلعة جي أنه كان مدرسة متفردة في العزف على العود، عالما بالنغم وأطواره وفروعه، عارفا بأساليبه، متفننا في الابتكار فيه.

على الرغم مما لا يزال يحتاج إليه أمر الريادة في الموسيقى أو سواها، من التمحيص والتوثيق، إلا أنّ الأهم هنا هو أن أحمد الإبري. ومحمد عبدالكريم كما سيلي. هما من ذلك الرعيل الموسيقي النهضوي الذي تواتر منذ القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين: أبو الوفا الرفاعي، أبو خليل القباني، سيد درويش، صالح الجذبة، عمر البطش، أنطوان زابيطا، سامي الشوا، علي الدرويش، كميل شمبير، مجدي العقيلي، الأخوان فليفل، البشنك... وبينهم من حلب كثيرون، وهي المدينة التي كانت الحركة الفنية فيها تمور مورا.

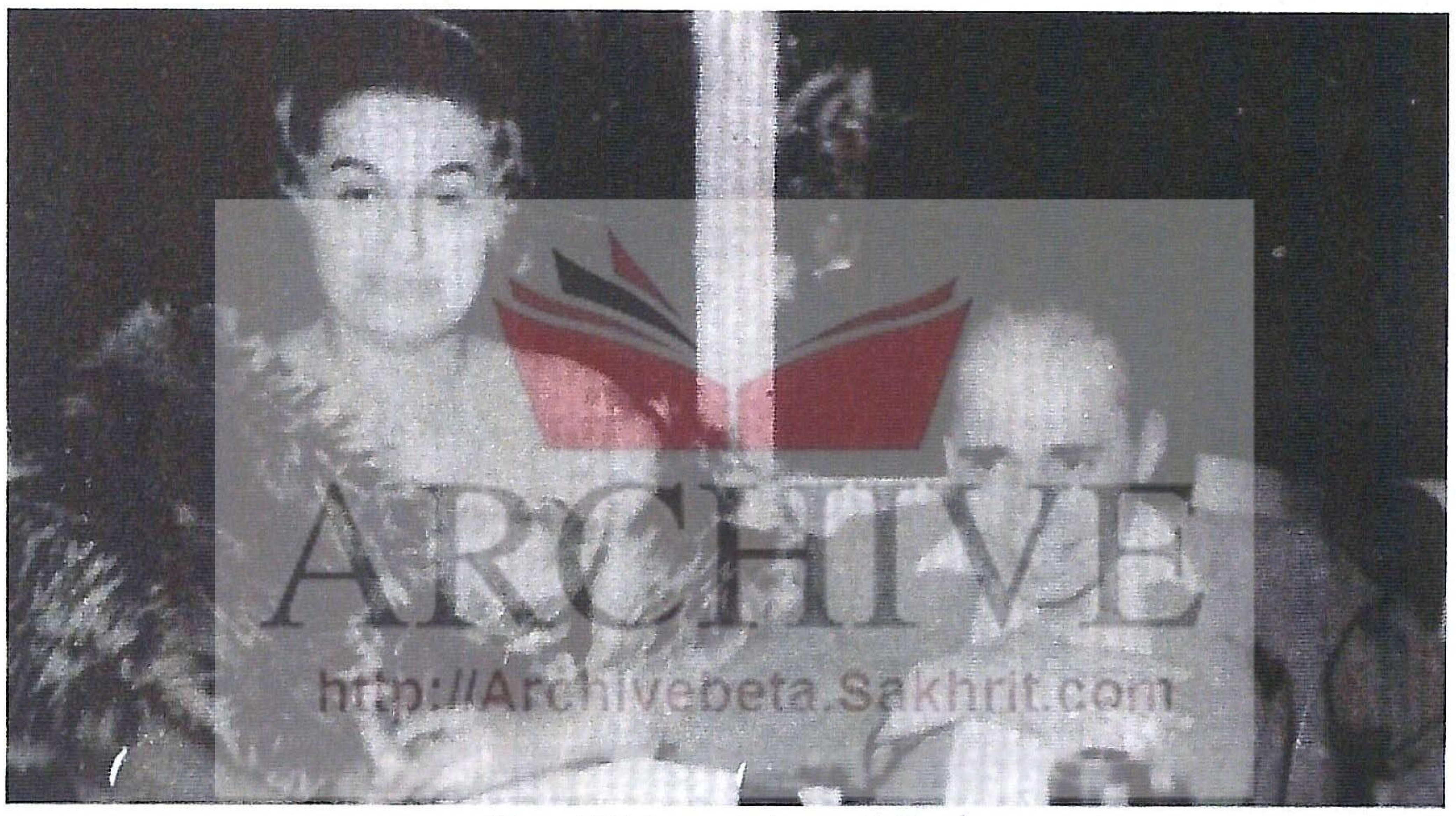
فعلى مسرح اللونابارك في حلب، غنى سيد درويش ومحمد عبدالوهاب وأم كلثوم وفتحية أحمد وداوود حسني وليلى حلمي، وعلى مسرح الشهبندر التمثيلي الذي اقترحه يوسف وهبي ومثّل عليه، لعب أيضا جورج أبيض وروز اليوسف وفرقة عكاشة، وكان مسرح النصر، ومسرح مقهى داود ومسرح مقهى كوستي، ومسرح الاتحاد ومسرح الأزبكية، ومسرح مقهى البليط الغنائي الذي نشأ أحمد الإبري قبالته في حلب القديمة، قبل أن ينتقل إلى حي العزيزية الحديث.

على هذه المسارح تواتر من المطربين المميزين: خيرية السقا وأحمد الفقش وبكري الكردي وصبحي الحريري وكهرمان وفيروز الحلبية التي كانت عجوزا عام ١٩٥١. وقت صعود فيروز. ويذكر سعد زغلول الكواكبي أن الأولى أنشدت للملك فيصل في زيارته لحلب، حيث بويع عام ١٩٢٠ (يا مليكا عزّ نصرا) والنشيد مسجل على أسطوانات بيضافون، ولدى الكواكبي منه نسخة.

وإلى جانب هذه المسارح، كانت حلب تمور أيضا بالنوادي، ومنها، مما شارك أحمد الإبري في تأسيسه: فرقة المدرسة الشرقية ١٩٢٠. نادي التمثيل الوطني ١٩٢٨. نادي الصنايع النفيسة ١٩٢٩. النادي الموسيقي الذي شارك في تأسيسه أحمد الإبري والموسيقار عمر البطش والشاعر عمر أبو ريشة، وذلك في مطلع العقد الثالث من القرن الماضي.

وينبغي أن نضيف إلى هذه البيئة الفنية التي نشأ فيها أحمد الإبري ما كان سائدا من جلسات الاستماع والحوار، والتي كانت أشبه بمنتديات وورشات عمل، حيث لا يكفي النقد الشفوي، ومنها اللقاء الدوري الأسبوعي بين أحمد الإبري وعلي الدرويش، ومنها ما يحدثنا عنه العلامة خير الدين الأسدي في (موسوعة حلب المقارنة) نقلا عن حسام الدين الخطيب «كنا نجتمع نحن هواة الموسيقا في حلب، أعني الشيخ علي الدرويش وعمر البطش وأحمد الإبري وبكري الكردي وأنا، نجتمع ليلا في دار صديقنا محمود المرعشي، نسجل الموشحات على النوتة، ونضبط خلل الإيقاعات في كتاب المؤتمر الذي عقد في القاهرة سنة ١٩٣٢، ودام اجتماعنا عدة سنين، وما عملناه أعتقد أنه في حوزة المرعشي».

تضافر في تكوين أحمد الإبري انتقال مقامه من حلب القديمة إلى حلب الجديدة، مع دراسته في المدرسة الشيبانية. حيث أجاد الفرنسية وعزف الكلارينت. ودراسته في مدرسة الرهبان الإيطاليين. حيث أتقن النوتة. إلى عمله مدرسا للموسيقا في حلب (١٩١٣-١٩١٩) وفي حماة (١٩٢٠-١٩٢٣)، وبعد ذلك في مصلحة الأشغال العامة.



أمير البزق مع سعاد محمد عام ١٩٥٤ - دمشق

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يعتمد الإبري، كما درجت كثرة من رعيله النهضوي، على السماع وحده، بل اعتمد أيضا على القراءة والتعلم، وربما كان ذلك سر حرصه على العمل في التعليم الموسيقي زمنا.

من هنا يأتي تغليب الإبري للحداثي على التراثي في الإشكالية النهضوية الكبرى، فعند ظهور تانجو كومبرسيتا الف (أريج الزهرة)، وكان كما يقول سعد زغلول الكواكبي: أول موسيقي عربي يلحن شعرا غنائيا على إيقاع التانجو الذي وصل من البرازيل إلى أوروبا في باكورة القرن العشرين. أما ظهور التانجو عند محمد عبدالوهاب فقد تلا ذلك. وطالما عارض الإبري ما كان سائدا من المطّ أو القصر أو التكرار، ودعا إلى كتابة القصائد أو الموشحات أو الأدوار التي تناسب اللحن وإيقاعه، لا العكس مما درج عليه الشعراء والمؤلفون والملحنون.

على ذلك وعلى سواه يدلل إنتاج أحمد الإبري الذي حاول عدنان أبو الشامات جمعه وتصنيفه. وفي تقديمه لذلك بين ما واجهه من المعوقات، كوجود ألحان نصها مفقود، أو نصوص لحنها غير مدون. أوبريت ذي قار مثلا. أو خلو بعض المدونات من تلازم الجملة اللحنية والجملة الشعرية، وقد وزع أبو الشامات إنتاج الإبري على قسم للألحان الغنائية، وآخر للموسيقي. وفي هذا القسم ميز بين ما هو درامي وما هو تعبيري راقص، بينما ميز في القسم الأول بين التوشيح الذي اعتمدت فيه

> "بدأت المدرسة الموسيقية الإبداعية العربية التي مثلها محمد عبدالوهاب في حلب، على يد أحمد الإبري الذي وقف حياته على تحديث الموسيقى، وكان أول من طبق الوزن الشعري العربي على الإيقاع الموسيقي"

الألحان على الإيقاعات المركبة بعامة، وما هو تعبيري أو وطني أو اجتماعي أو عاطفي أو راقص أو للأطفال.

استأثرت الأناشيد بقسط كبير من إنتاج الموسيقار أحمد الإبري. وقد كشف عدنان أبو الشامات عن لحن الإبري الخاص بالنشيد الوطني السوري الذي وضعه خليل مردم، ولحّنه الأخوان فليفل، ولا يزال معتمدا منذ قرابة سبعة عقود. كما لحّن الإبري النشيدين اللذين واكبا أجيالا طوال عقود، وهما نشيد (في سبيل المجد) الذي وضعه عمر أبو ريشة، ونشيد (يا ظلام السجن خيم) الذي وضعه نجيب الريس.

ومن اللافت في إنتاج الإبري صلته الوثقى بالشعر بعامة، وبشعر عمر أبو ريشة بخاصة. فقد لحّن لبدر الدين الحامد «نامت عيون الرقيب»، ولشارل الخوري «شكوى اليتيم» و«حديث الأزاهر» و«ليلى أريج الزهر»، ولعلي الناصر «آلهة الحب» و«يا ليتني» و«إني اشاهد»، ولمعروف الرصافي «أوطاننا وهي الغوالي». ولحن لمجهولين أيضا، ومن ذلك هذان البيتان من الشعر التراثي:

فو الله ما أدري أيغلبني الهوى
إذا جدّ جدّ البين أم أنا غالبه
فإن أستطعْ أغلبْ وإن يغلب الهوى
فمثلُ الذي لاقيتُ يغلب صاحبُه

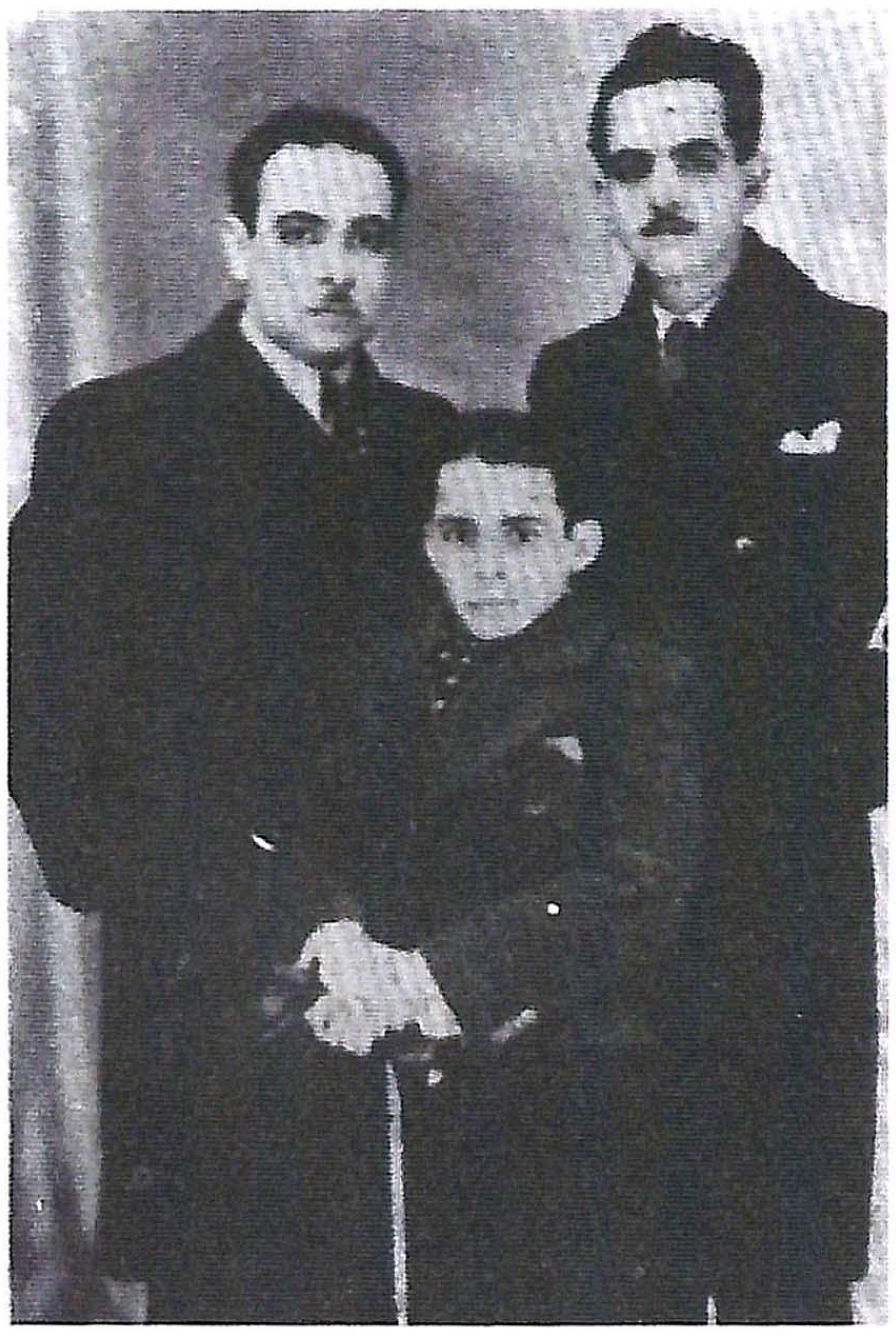
ومن شعر عمر أبو ريشة لحن أحمد الإبري الكثير مما خصّ به الشاعر أبرز رموز الكفاح العربي الوطني في سورية ضد الاستعمار الفرنسي، وهو إبراهيم هنانو. والشاعر حلبي كالملحن وكهنانو. ولحن الإبري أيضا للشاعر «ليلى أنا وحدي» و«عفة البرد» و«يا عروسا» ومن الأخيرة:

يا عروسا وقفتْ عند المغيبْ
تحمل القيثارْ
اجلسي بالقربِ من ذاك الحبيبْ
واقرئي الأشعارْ
واسكبي في أذنه السحرَ العجيبْ
من فم الأوتارْ
علّه من سكرةِ الموتِ الرهيبْ
يرفع الأبصارْ

أما نص الشاعر أوبريت (ذي قار) فلا يزال لحنه مفقودا، وقد أنجزه الإبري عام ١٩٣٣، وقدمته فرقة المدرسة الشرقية في حلب على مسرح اللونا بارك.

وفي الموسيقا وضع الإبري من التعبيري «أنين وزفير. سماعي» و«رياضة الزهرات» و«دموع الحنان» و«سلوى» و«دمعة على هنانو» و«تحية موسيقار» المهداة إلى أم كلثوم، ووضع الموسيقى التصويرية لمشهد الأنوار ولرقصة الشرك، ومن الموسيقا الراقصة وضع الإبري: تانجو زكية. تانجو نينا. رومبا الورد. كاريوكا. رقصة شرقية.

زار الإبري المعهد الموسيقي في أنقرة عام ١٩٣٤. ويضيء ما كتبه إثر ذلك شواغله، ومنه ما نقله عن مدير المعهد التركي، فالهدف الذي ترمي إليه المعاهد التركية كلها «إنما هو ترقية الموسيقا التركية بصورة عامة، وإلباسها القالب الغربي مع المحافظة على الروح التركية


أمير البزق مع محمد عبد المطلب ويحيى السعودي

مع فريد الأطرش

التي تتجلى في الأغاني الشعبية». وقد التفت الإبري إلى معارضة الموسيقيين التركيين الكبيرين: بكتابك ومسعود جميل بك لهذا التجديد الذي ينشده معهد الموسيقا الذي أسس في أنقرة ١٩٢٠. ولطالما دعا الإبري إلى تأسيس معهد للموسيقا في حلب.

وعلى الرغم من ندرة الكتابة فيما توافر من إنتاج الإبري، يبدو أنه من الموسيقيين القلائل الذين كانوا مهتمين بالكتابة في الشأن الموسيقي، على هامش اشتغالهم بالتلحين والتأليف الموسيقيين، وأحيانا بالغناء والتأليف الغنائي، فبالإضافة إلى مقالته «الموسيقا في تركيا» ترك الإبري (بحثا) في فاصل «اسق العطاش» صدر عن مطبعة العصر الجديد عام ١٩٢٩. وفي مقدمته يقلب أصل تسمية الفاصل، من كونها رمزا صوفيا، إلى تعليقها على قحط أصاب مصر. وفي رواية: أصاب حلب. فتضرع الناس: يا ذا الطعام / يا ذا الوفا / يا ذا الرضا / يا ذا السخا / اسق العطاش تكرما.

ويبحث الإبري أيضا في أصل تسمية رقصة السماح، ويلح على النسب الحلبي لفاصل «اسق العطاش» فيقول: غيرأننا إذا بحثنا عن موسيقا هذه المنظومة، والألحان التي تتضمنها، والأدوار التي تمثلها، من تواشيح وتحاليل وتجاويد، نجد أنها. أي النغمة. حجازية الأصل، سورية المنبت، حلبية اللهجة، حلبية الأسلوب، حلبية الطور، لها طابعها الحلبي الخاص الذي تضاهي به بقية النغمات الشرقية، لا تعقد ولا تكلف.

ويقارن الإبري بين نغمة الحجاز الحلبية ونغمة الحجاز المصرية، فيرى أن الأولى صافية القرار، خالصة من الزركشة والتفنن الزائد، ولها جمالها الطبيعي، بينما يرى أن المصرية حادة اللهجة، ذات أسلوب مزركش وثوب مطرز، مما يوافق اللهجة المصرية وأساليبها الغنائية. وتبدو حماسة الإبري الحارة لنغمة الحجاز في قوله: «هي نغمة الفرح والطرب واللذة والأدب، أساسها النوى وقوامها العراق، ومنبتها سورية وأصلها في الحجاز. هي نغمة الحداء، نغمة التضرع والاستغاثة. اسمعها في الشام والحجاز والعراق على المآذن وفي الجوامع والكنائس، وفي حفلات الأعراس والأفراح. إنها كانت، ولا تزال، تسود أكثر الأغاني الشرقية العربية منذ مئات السنين، وهي هي لم تتغير ولم تتحول. بل ليست من نغمة شرقية، على وجه التقريب، إلا وفيها عبارة أو عدة عبارات حجازية، تزيدها رونقا وبهاء».

ومما كتب الإبري في النقد الموسيقي أيضا، هذا الذي خص به أم كلثوم، استجابة لدعوة سامي الكيالي صاحب مجلة «الحديث» التي ظلت لسنين منبرا ثقافيا متميزا. وكانت أم كلثوم قد أحيت حفلة في حلب في ١٩٣١/٩/٢٧، فذهب الإبري إلى أنها لو كانت قد أخذت بقسط وافر من فن الموسيقا الحديث «لكانت غير ما رأينا وسمعنا، فالألحان التي سمعناها في أسطواناتها ومن فيها، لا تتعدى دائرة ضيقة من الفن الموسيقي».

لا يقلل ما يأخذه الناقد على أم كلثوم من إكباره لها، وقد رأيناه يهديها قطعة موسيقية. ويبدو أن انتقاد الإبري يتركز على الترديد والتكرار والمط، فأم كلثوم. بحسبه. تتناول القطعة الواحدة، من دور أو طقطوقة أو قصيدة، فتعيد مقاطعها بسياق واحد ووزن واحد، وترددها ما شاءت وما شاء لها التجلي والطرب الذي تستمده في الغالب من المستمعين. ومن هنا يمضي الإبري إلى التقسيم والترديد، فيقول في الأول: «التقسيم في الموسيقا عزفا، يشبه الخطابة الارتجالية في الكلام، يجول العازف أثناءه في اللحن مستطردا إلى نغماته الفرعية، وتجواله هذا قد يكون ذا تأثير عظيم على السمع فيها، إذا كان هو، أي العازف، عالما بالنغم وأطواره وفروعه، ماهرا في العزف وأساليبه». لكن الإبري يفتقد ذلك لدى محمد القصبجي، فلا يجد في «عزفه ابتكارا أو أسلوبا جديدا، اللهم إلا ما هو متداول عند أكثر العوادين».

ويقول في الترديد: «ثم إن ترديد النغمة الواحدة، وإن داخلها شيء من التغيير في القفلات، لا بد أن يحدث الملل والضجر في النفس، مهما كان الصوت جميلا، هذا فضلا عمّا يستلزمه من إضاعة الوقت، وهو، أي الترديد، دليل على فقر المعنى والمغني وجمود المستمعين. والعكس صحيح. ولو كان الترديد هو الفن بذاته، لكان من اللازم أن يقضي المتفننون والمتفننات السنين الطوال في المعاهد الفنية. في غير بلادنا. في الدرس والتمرين، ليصلوا إلى الدرجة المتوخاة».

لقد أوقف أحمد الإبري حياته الشخصية والإبداعية على الحداثة الموسيقية. ولعله لذلك كان يقود الفرقة الموسيقية عندما يأتي دور (الحديث) بينما يقودها علي الدرويش عندما يكون الدور لـ (القديم)، كما كان في حفل تكريم الشاعر الأخطل الصغير (بشارة الخوري) في حلب في ١٩٣٥/١٠/٨. ولقد فقدت الموسيقا العربية ركنا مجددا من أركانها في تراثنا النهضوي، بوفاة أحمد الإبري سنة وفاة الركن المكين الآخر من أركان التراث النهضوي الموسيقي: علي الدرويش، عقب وفاة الركن الثالث عمر البطش عام ١٩٥٠.

محمد عبدالكريم (١٩١١-١٩٨٩)

هو عبدالكريم علي المرعي، وقد لقب نفسه محمد عبدالكريم حين مضى إلى القاهرة، كما حمل لقب أمير البزق. فيما يروي. هدية من الملك فيصل بكتاب ملكي مختوم، إثر عزفه في الكونسرفتوار في باريس بحضور الملك.

وقد قال محمد عبدالوهاب في أمير البزق: «إذا كانت الموسيقا الغربية تفتخر بباجانيني كأشهر عازف للكمان، فالموسيقا الشرقية تفخر بمحمد عبدالكريم كأشهر عازف للبزق»، وخاطبه فريد الأطرش: «أنت لست أمير البزق فقط، بل أمير العود كمان». أما سعد الله آغا القلعة. وزير السياحة السوري الحالي والموسيقي المعروف. فقد قال إثر زيارته لمحمد عبدالكريم في مرضه: «هذا الأمير موسوعة».

في حي (الخضر) القديم في مدينة حمص، ولد محمد عبدالكريم لأسرة غجرية نشأته على العزف والغناء، وكانت تتعيش من إحياء الحفلات والأعراس، وإثر الكتّاب والكلية الإنجيلية، انقطعت دراسة أمير البزق، وربما كان لصغر قامته البالغة اثر في ذلك. على أنه منذ طفولته اتحد بالبزق واتحد البزق به، وهو القائل: «وأنا لم أشاهد نفسي إلا والبزق معي».

ومنذ طفولته كان يؤدي أغاني لأم كلثوم، ويشكو قصر زند البزق في أداء بعض النغمات. وفي فتوته قاد العزف لفرقة محمد بخيت في مقهى الجنينة، وشارك في حفلة لفرقة كان فيها عازف البيانو هو الموسيقار الحلبي الكبير كميل شمبير، وفي هذه الحفلة غنى محمد عبدالكريم من شعر أحمد رامي وألحان محمد القصبجي وغناء أم كلثوم: «إن حالي في هواها عجب».

لقد سجل سيرة محمد عبدالكريم الشخصية الفنية كتاب «حول فراش الأمير: محمد عبدالكريم أمير البزق: مسيرة حياة موسيقي عبقري»، وهو الكتاب، الذي وضعه علي حسني نجار بعد ملازمته للمترجم له مائة وثمانين

”ولد محمد عبدالكريم في حمص لأسرة غجرية نشأته على العزف والغناء، وحصل على لقب أمير البزق من الملك فيصل بكتاب ملكي مختوم، إثر عزفه أمامه في الكونسرفتوار في باريس“

يوما في أثناء مرضه الذي أودى به. ومثل كتاب قلعة جي وأبو الشامات الذي رأينا عن الموسيقار أحمد الإبري، جاء كتاب نجار في تكريم مهرجان الأغنية العربية عام ١٩٩٧ لأمير البزق محمد عبدالكريم.

كانت دمشق هي المحطة الأساسية التالية في سيرة محمد عبدالكريم، فقد مضى مع والدته إلى العاصمة، وشرع يحصل رزقه من العزف بين فصول «الكراكوزاتي» في مقهى النوفرة الذي لا يزال عامرا حتى اليوم، ومن التجوال في الأماكن العامة، إلى أن احتضنه النهضوي الكبير فخري البارودي.

وبعد محطة دمشق جاءت محطة بيروت، وفيها عزف محمد عبدالكريم مع أشهر عازف للطنبور آنئذ: محيي الدين بعيون. وقد قدمه بعيون إلى الموسيقار الحلبي كميل شمبير الذي كان يلحن للمسرح الاستعراضي لدى كبريات الفرق الفنية المصرية كفرقة الريحاني وعكاشة وسواهما. وبصحبة المسرحي المصري أمين عطا الله، مضى محمد عبدالكريم إلى العراق وفلسطين، فضلا عن سورية ولبنان، عازفا بين فصول العرض، حيث تعرف أسرار العمل المسرحي، وتمكن من طرائق التلحين للمسرح الاستعراضي.

بصحبة كميل شمبير تواصلت الخطى إلى القاهرة، حيث سجل أسطوانات عزف على البزق في استديو شركة أوديون، كما سجل بصوته أغاني عدة، منها «أفديه إن حفظ الهوى». ومما يروي من حياته القاهرية أنه وقع في نشاز في أثناء العزف، فاستدرك بلا ارتباك، وبنى على النشاز سلسلة نغمات حتى خلص منها، ولم يفت الأمر الحاضرين الذين كان بينهم يوسف وهبي وفكري أباظة، فخاطبه عميد المسرح العربي: «أنت عملت شيئا لم يعمله فنان قبلك».

استقر مقام عبدالكريم في فلسطين، في إذاعة القدس حتى عام ١٩٣٨، حيث تولى رئاسة القسم الموسيقي في محطة الشرق الأدنى في يافا، ووضع شارتها، واستقطب لها كبار فناني عصره، فربطتهم به أواصر مكينة، من محمد عبدالوهاب إلى محمد عبدالمطلب وإسماعيل ياسين وتحية كاريوكا ومحمود شكوكو ورياض البندك وفريد الأطرش. ولم يغادر محمد عبدالكريم فلسطين حتى نكبتها عام ١٩٤٨، إذ عاد إلى سورية، وكان له برنامجه الأسبوعي في العزف عبر إذاعة دمشق لسنوات طويلة.

لم يكن أمير البزق الغجري يعرف كتابة النوته الموسيقية، لكنه كان مولعا بالقراءة. وقد كانت له بالموسيقا الغربية صلة وثقى بعشقه لفاجنر وموزات، وقد عاش حياته الشخصية والفنية كما يليق بغجري الأصل، ومحكوما بعقدة القصر حد القزمية. وفي الأخيرة. ربما. كان سر اعتداده البالغ بنفسه وبفنه، وسر ردات فعله وبعض تصرفاته الغريبة.

محمد عبد الكريم مع نجاح سلام

فعندما أحضره الانقلابي السوري الأول حسني الزعيم ليعزف له، رفض العزف وهو القائل: «ومعزوفاتي التي ألفت لم ولن يقدر أحد على عزفها». وهو القائل أيضا: «عشت عمري وحيدا، لم أعزف مع أحد، ولم أقلد أحدا». ويبدو أن هذا الغجري كان له عشقه الغجري، سواء أكانت المعشوقة غجرية أم غير غجرية، لذلك قال: «أموت ويموت سري معي».

وكان لهذا المبدع في التلحين والعزف آراؤه في نجوم عصره، كما كان لهم فيه آراؤهم. فمحمد عبدالوهاب، كما يذهب الأمير الغجري، كان وحده لا منافس له، أما صوت وديع الصافي فهو في رأي محمد عبدالكريم مثل فستان العروس، وصوت صباح فخري «حلو قوي، لما يغني ويجود بتميل الرؤوس وبترقص النهود»، والمطربة صباح هي «ستّ من غنت عتابا وبلدي».

خلّف محمد عبدالكريم مئات الساعات في مكتبات الأشرطة في إذاعات دمشق والقاهرة وبغداد وسواها. وقد طرق أبواب العالمية غير مرة. فإلى عزفه في الكونسرفتوار في باريس، قدمت فرقة ألمانية (غربية) لحنه «رقصة الشيطان»، وعزف أمام فرقة فيينا السيمفونية في دارة فخري البارودي، وكانت الفرقة قد دُعيت لتحيي ولادة معرض دمشق الدولي عام ١٩٥٢. وفي عام ١٩٥٨ ارتجل مقطوعة (بولكا سويدية) أمام خبير اليونسكو السويدي فالين وأمام جاذبية صدقي. وقد نُوتت بعد ذلك المقطوعة وأرسلت إلى السويد. وبذلك وبسواه، حُقّ لمحمد عبدالكريم أن يقف أمام تمثال باجانيني هاتفا «يا شيطان الغرب: أتاك شيطان الشرق زائرا لك».

وقبل أن نمضي إلى ما خلّف هذا الموسيقي النهضوي، علينا أن نذكر ما فعل بالآلة التي قال إن خشبها قد يكون منه.

كان زند البزق يستوعب سبعة عشر رباطا (حبسة)، فزاد محمد عبدالكريم من طول الزند حتى استوعب ثمانية وثلاثين رباطا، ووترا مزدوجا، إضافة إلى الأوتار السابقة. وبهذا التطوير للآلة التي كانت منسية ومهملة، وباجتهاد أميرها. كما يقول. بلغت مبلغ البيانو «كان فيها ديوان أو ديوان ونصف، فأعطيتها من جهدي ومن عرقي حتى أصبحت كاملة».

لقد غنى كثيرون وكثيرات ألحان محمد عبدالكريم: أسمهان وسهام رفقي وإيليا أبو ماضي وأنطوانيت إسكندر وسعاد محمد وكروان وصباح فخري وماري عكاوي وياسين محمود ونجاح سلام وسلامة الأغواني وثريا حلمي، كما غنى محمد عبدالكريم نفسه العديد من ألحانه، وألف وشارك في تأليف عدد من الأغاني. ومن المفارقة هنا، والتي تؤكد ما سبق عن البحث في تراث أمير البزق، أنه شارك عبدالقادر آغا في تأليف الأغنية الشهيرة «رقة حسنك وسمارك»، لكن عبدالقادر آغا يؤكد أنه هو المؤلف، والأمير كان ملحنا فقط لهذه الأغنية التي أدتها نجاح سلام عام ١٩٤٥، ولم تزل واحدة من ذرا الغناء العربي. ويبدو أن محمد عبدالكريم لحّن هذا الزجل المصري الغنائي. كما يسميه. بوحي فنانة إسبانية لم يبح باسمها.

للكثير من ألحان محمد عبدالكريم قصص. محفزات. شأن المبدَعات بعامة. ولقد توزعت مبدعاته بين السماعي واللونجا والتانجو والسيرناد والرومبا والفوكستروت والفرانكو آراب والنشيد والمونولوج والطقطوقة. ويلفت هنا الحضور القوي للشعر، ولكن ليس كما بدا في تجربة أحمد الإبري. فللشاعر الفلسطيني «أبو سلمى» لحن محمد عبدالكريم «ألا يا ربة الحسن» عام ١٩٣٩ في القدس، و«دنيا من السحر» عام ١٩٤٨ في دمشق وتانجو «وداع الحبيب» عام ١٩٤١ في يافا، ولفدوى طوقان لحّن وغنى «البنفسجة الذابلة» عام ١٩٤٠ في القدس، ومطلعها:

ذوى شبابي وجفّ عودي
والعمر ما زال في الربيع

كما لحّن من شعر فدوى طوقان عام ١٩٤٧ «وهفا قلبي إليك»، ولحّن من شعر علي محمود طه «القمر العاشق» عام ١٩٤١، ومن شعر عمر أبو ريشة لحّن تانجو «حياة جديدة» عام ١٩٤٣، وقصيدة «تحية عيد ميلاد» التي كتبها الشاعر احتفالا بمولد الملك الأردني عبدالله بن الحسين. ولحّن محمد عبدالكريم أيضا أوبريت «الطوفان» لبدر الدين الحامد عام ١٩٤٤ في يافا. ومن الشعر الديني في المديح النبوي أو الغزل الصوفي لحّن للشيخ عبدالله الشريف قصيدته:

أقبلتْ كالشمس هندُ
أو كبدر في الظلام

أما ألحانه الأخرى فمن أبرز مؤلفي أغانيها، محمد التابعي وسلامة الأغواني ونجيب كرم وحسام الدين الخطيب وأحمد العقاد ويحيى اللبابيدي وجلال زريق ومطلق عبدالخالق وعلي السوهاجي وضياء الدين الرفاعي وعلي أحمد البحش وعمر حلمي ومحمد شفيق المنفلوطي.

من هذا الإنتاج الغزير نذكّر خاصة. بعد أغنية: رقة حسنك وجمالك. بأغنية «ليه الدلال وانتِ تحبيني. ١٩٣٤»، التي ألفها حسام الدين الخطيب وغناها محمد عبدالكريم بنفسه، وذكر أن أم كلثوم طلبتها منه، لكن لم يقيض للتعاون بينهما أن ينجح.

ومن فن المونولوج نذكر من عام ١٩٣٣ «مانَا عارفين ولا فاهمين» و«بلاش أونطة»، ومن عام ١٩٣٤ «لو كنت أعرف هيك الحب» ومن عام ١٩٣٦ «شاور عقلك» وهو من تأليف محمد عبدالكريم نفسه، وغناء ثريا حلمي، ومطلعه:

شاورْ عقلك على مهلكْ
يا فكركْ فكري وفكري فكركْ
يا تفضلْ روح على أهلكْ

أما في التانجو، فلأمير البزق ألحان كثيرة، ومنها تانجو «آلام الطير - ١٩٣٦»، تأليف أحمد العقاد، وغناء أسمهان، وتانجو «الحيران» ١٩٣٧، تأليف يحيى اللبابيدي وغناء أسمهان أيضا. ويبدو أن ماري عكاوي قد غنت هذا التانجو كذلك. وتانجو «ضيعت عهدي» ١٩٣٨، تأليف جلال زريق، وتانجو «إلى حبيب الروح» تأليف مطلق عبدالخالق، وتانجو «يا جارتي ليلى» ١٩٣٨، من غناء ماري عكاوي، وقد سجلته فيما بعد فايزة أحمد.

عبر هذه التجربة الثرية تميّزت ألحان «رقصة العجوز» و«رقصة الساحرة» و«أبو العلاء المعري» و«عروس الصحراء» و«الجنون» و«المعركة الموسيقية» و«تحت العريشة» و«بين الصنوبر».. ففي هذه الأعمال الموسيقية نرى أمير البزق مرة. وحسبما يذكر. متأثرا بعزف ريتا هيوارث على الجيتار في فيلم «رماد ورمال»، فيقدم عزفا من نوع السيرناد، ونراه مرة يحاول تقديم عمل موسيقي أدبي فجرته فيه وقفته أمام قبر أبي العلاء المعري، ونراه مرة يقدم لحنا فلحنا وضمن اللحن لحن وفوقه لحن وتحته لحن. كما ينقل عنه علي حسني نجار. ليشكل ذلك الهارموني البديع. وفي هذه الأعمال الموسيقية، كما فيما رأينا قبلها، كان الإيقاع هو السر الأكبر في إبداع محمد عبدالكريم، وكان دأبه الأكثر على التفاعل بين الفنون الموسيقية الغربية الحديثة والتراث الموسيقي الشرقي. كما كان دأبه على تحرير اللحن من المألوف، وهو القائل: هناك موسيقا وراء مطرب، تقول ما يقوله بلا كلام، ولكن محمد عبدالكريم عكس السبيل، ولذلك خرج على ما درج عليه كبار العازفين في التقاسيم التي تترجم المغنى، وهذا ما يتصادى مع ما رأينا أيضا لدى أحمد الإبري.

لقد كانت عقود العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، فترة المغامرة الفنية الدافقة والخصيبة والمتميزة في حياة محمد عبدالكريم، وبخاصة ما قضى منها في فلسطين، فيما يبدو أنه منذ عاد إلى سورية عام ١٩٤٨، بدأ إنتاجه يندر، ففي عام ١٩٥٠ لا يكاد يذكر له سوى أغنية كروان «يا ربي ليش»، وفي عام ١٩٥١ لا يكاد يذكر له سوى أربع أغان، ولا يذكر له من بعد حتى عام ١٩٥٩ سوى أغنية وتانجو لم يسجلا، كما لا يذكر من عام ١٩٦٠ سوى أغنية «سلم يا حبيب سلم» ومن عام ١٩٦١ أغنية «حبك على طول»، وهما من تأليفه وغنائه، كأغنية «أبو لطفي» ١٩٥٩، فهل كان المؤلفون والمطربون قد انفضوا عنه في شيخوخته التي يكاد ينطفئ فيها ذكره، حتى كرمه نادي دوحة الميماس للغناء والتمثيل في مدينة حمص عام ١٩٨٤، وهو النادي الذي انتسب إليه قبل أن يغادر حمص إلى دمشق؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حملتْ قريتها الجزائرية «بليدة»، وولادتها وطفولتها والطرب الأندلسي، منذ حوالى خمس سنوات، وجاءت إلى باريس عاصمة الثقافة والفن والموسيقى والغناء في أوروبا.

وعلى مسارحها زرعت حضورها الموسيقي، وعادت إلى الجزائر أميرة الطرب الأندلسي، وسافرت إلى الصين وكوريا، وأعادت إلى الموسيقى الأندلسية مجدها الغابر.

إنها نسيمة الجزائرية، التي أصبحت اليوم في باريس موسيقى أندلسية تصدح، ويصدح بصوتها وإيقاعاتها تاريخ بعيد.

باريس - فوزي الشلق

حضور موسيقي عربي في فرنسا

نسيمة الجزائرية.. أميرة الطرب الأندلسي

لماذا الطربُ الأندلسي؟ ومن أين وكيف أتيتِ إلى هذا الفن؟

ولدت في «بليدة»، موطن الطرب الأندلسي وموسيقاه، ودخلت معهد الموسيقى الموجود فيها، وتعلمت أصول العزف على العود وأصول الغناء الأندلسي الذي يُعرف بـ «النوبة»، في الجزائر، وفي بلدان المغرب العربي الكبير، والتفت مدرسو الموسيقى في المعهد إلى موهبتي وقدراتي في الغناء، فمنحوني عنايتهم ورعايتهم. ومن المصادفات المهمة في حياتي الفنية، أنني التقيت معلم الموسيقى الكبير دهمان عاشور، وتعلمت على يديه أصول الغناء والموسيقى على مدى ثماني سنوات متواصلة، إلى أن أحسست بتمكني من الموسيقى الأندلسية، فانطلقت إلى ما يُعرفُ عندنا في الجزائر بـ «الودادية»، التي أسست سنة ١٩٣٢، والتي تضم بين جناحيها مجموعة من الجمعيات الموسيقية الجزائرية، وهي تهتم بالموسيقى الأندلسية وتحافظ على استمرارها وديمومتها. وفي الودادية تطورت موهبتي وقدراتي، فأحييت بعض الحفلات الموسيقية في عدد من المدن الجزائرية، ما جعل معلمي الموسيقى الأندلسية يقرون بحضوري وتميزي، ويعترفون بي وريثة لهذه الموسيقى التراثية الفريدة في العالم.

هل تتميز «بليدة»، عن غيرها من المدن والبلدات الجزائرية حتى تركت أثرها الموسيقي في شخصيتك وكيانك؟

جئت من «بليدة»، التي ما تزال تسكنني وأنا أعيش في باريس، وهي تقع على مقربة من الجزائر العاصمة، وتمتاز بطبيعة فاتنة بجبالها ووديانها وجداولها، وقد وفد العرب إليها بعد سقوط إمبراطوريتهم في إسبانيا سنة ١٤٩٢، وحملوا إليها فنونهم وحضارتهم وأقاموا فيها وسموها «بليدة»، أي البلدة الصغيرة، وحولوها إلى ما يشبه قرطبة وغرناطة، بحيث باتت «بليدة» مهرجانا من الموسيقى الأندلسية، ونهرا من الحياة الجميلة الذي لا يكف عن التدفق والتجدد.

أنا الآن في باريس، أسأل نفسي ما إذا كنتُ أنحدر من أجداد عرب قدموا إلى «بليدة» من الأندلس، لشدة ما تعلقت بالحياة وحب الموسيقى والغناء.

فهل أنا أندلسية تجري في عروقي دماء حضارة العرب في الأندلس؟ سؤال يلح على نفسي، مرده أن والدتي كانت صاحبة صوت عذب وجميل، وكنت طفلة صغيرة أصغي إليها بانتباه واندماج غريبين حين تنطلق في الغناء.

وقبل التحاقي بمعهد الموسيقى في «بليدة» كنت أغني في المدرسة على طريقة والدتي فأجمع الأولاد الصغار حولي لأشكل منهم جوقة تردد الموشحات الأندلسية التي أغنيها نقلا عن والدتي.

لماذا اخترت باريس؟ وهل توقعت أن يتجاوب الفرنسيون مع إيقاعات الطرب الأندلسي؟

أعتبر نفسي صاحبة رسالة فنية، فأنا أحافظ على موسيقى الطرب الأندلسي.

وإلى جانب دراستي لأصول العزف على العود والغناء، درست تاريخ الحضارة العربية، وجئت إلى باريس، وأنا أعرف أن صعوبات وتحديات كبيرة سوف تواجهني، غير أنني قررت الإقامة في باريس بهدف الإفادة من التقدم التقني فيها، حيث تنتشر الاستديوهات المتميزة بإمكاناتها التقنية الحديثة، فضلا عن مسارحها العالمية. وقد كان لحضوري على مسرح «تياتردي لافيل» و«لاسيتيه» أوقع الأثر في نفوس الفرنسيين الذين استمعوا إلى الموسيقى الأندلسية، وصدحت بموشح:

«إن بشرت بقدومكم ريح الصبا
أهلاً بكم يا زائرين ومرحبا»

وكان الجمهور يتمايل مع الموشح طربا.

رسالتي هي المحافظة على تراث الموسيقى الأندلسية، وقد تمكنت حتى الآن من تحقيق بعضها، من خلال التسجيل والتعريف بذلك التراث وإقامة الحفلات التي يرحب العرب والفرنسيون بها.

ولا ينبغي لنا أن ننسى أن الموسيقى الأندلسية أقرب أنواع الموسيقى العربية إلى الكلاسيكية التي يمثلها بيتهوفن وموتسارت وشوبان وآخرون.

والفرنسيون كما الأوروبيون يستعيدون عظمة الكلاسيكية ومجدها الكبير من خلال الاستماع إلى الموسيقى الأندلسية وموشحاتها.

موسيقى «الراي»، ونجوم المغرب الكبير الشبان مثل (الشاب خالد، مامي، فوديل وتاكفاريناس)، تستمع فرنسا إلى أغنياتهم، فهل حققت ما حققه نجوم «الراي» من حضور؟

أنا مختلفة في موسيقاي وفي غنائي عنهم، وأنا أول امرأة عربية تقتحم ميدان الطرب الأندلسي الذي كان يقتصر على الرجال الذين يتمتعون بأصوات قوية، واقتحامي هذا الميدان في فرنسا بالذات، هو غير اقتحام الشاب خالد ومامي والآخرين الذين ترقص فرنسا على إيقاع موسيقاهم، فأنا لدي جمهور فرنسي وعربي نخبوي، وقد أصدرت حتى الآن ألبومين من الموسيقى الأندلسية ولقيا الرواج والانتشار اللذين لم أكن أتوقعهما، كما لقيت جميع الحفلات التي أقمتها حضورا متميزا، فضلا عن ترحيب المجلات المتخصصة بي وبموسيقاي التي يستعيدها الفرنسيون بعد حوالى سبعة قرون من غياب الأندلس.

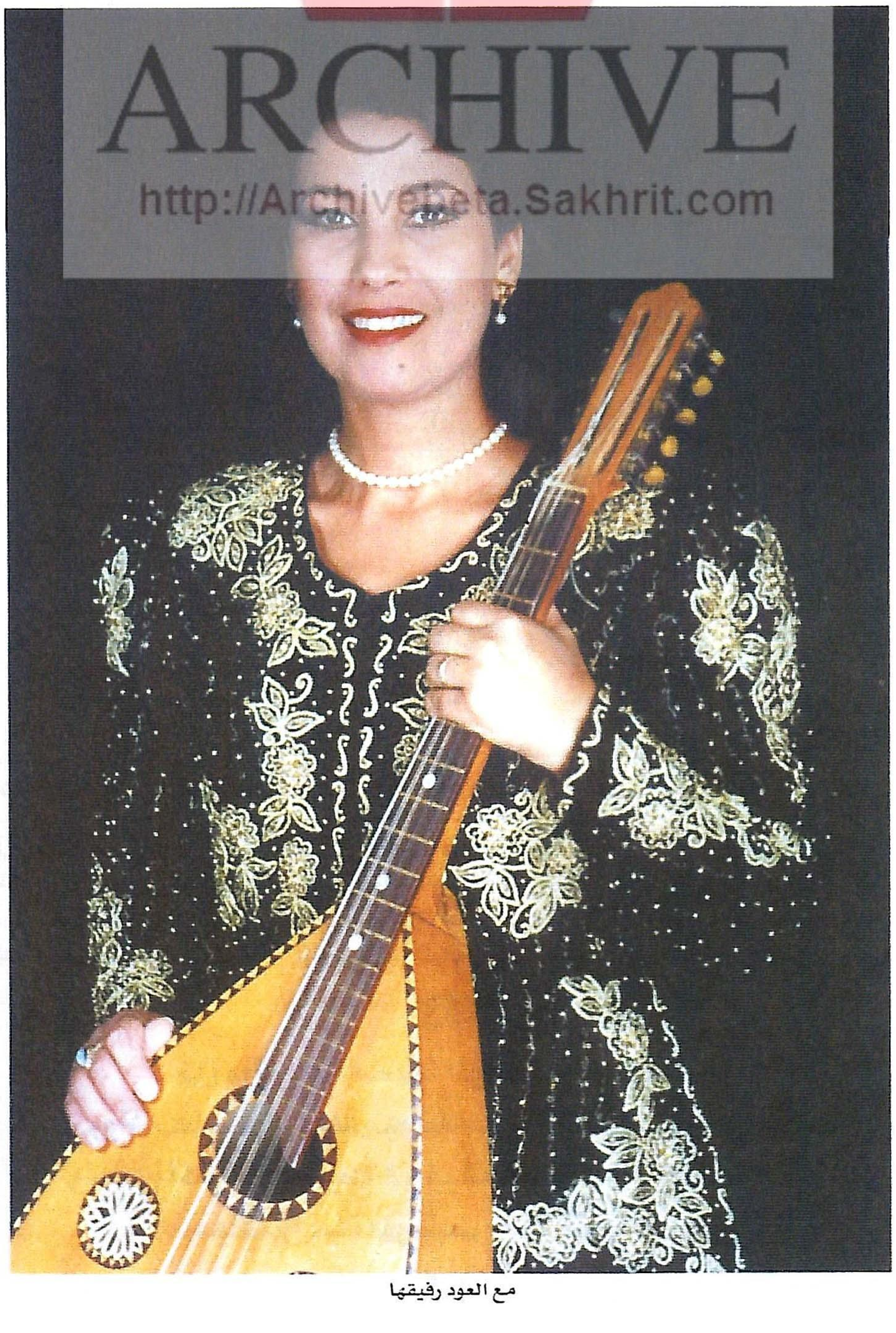
ثم أنا في موسيقاي المتخصصة، تصاحبني فرقة مكونة من نور الدين الحيان (عود)، زهير حاتم وفريد رياسا (ما ندولين)، كامل العباسي (ناي)، إسماعيل إدريس أحمد ومكران بوسعيد(كمان)، نبيل منصور (رق)، ويوسف العالي (طبل)، وهي موسيقى مختلفة كليا عن موسيقى «الراي»، وأغنياته الشعبية.

وطبيعي أن الموسيقى العربية ـ الأندلسية هي أكثر تعقيدا من «الراي»، وهي كثيرا ما تنزع إلى الصوفية خصوصا عندما يكون الموشح المغنى روحيا.

أما من الناحية التقنية فالحركات الموسيقية متعددة، وتكاد تكون الواحدة مستقلة عن الأخرى في عقد واحد هو النوبة، وفي إطار دائري متجدد الإيقاع.

وإقبال الفرنسيين على الموسيقى العربية ـ الأندلسية، هو شهادة على روعة هذه الموسيقى منذ نشأتها في القرنين السابع والثامن، ومن ثم تطورها وتجددها في الأندلس على يدي العبقري الموسيقي العربي زرياب.

وفي ألبوم «نوباديل» سعيت إلى التجديد والتجدد في إطار من الحنين والدفء، معتمدة على صوتي وعلى معرفتي بتقنيات «النوبة» المتعددة، والتي تصل إلى أربع وعشرين، أي عدد ساعات النهار... فكأن الموسيقى الأندلسية تعبير عن اختزال الزمن



مع العود رفيقها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذي يريد أن ينعم ببصيرة نافذة في الاستمتاع والانتفاع بالفن، تشكيلا كان أو موسيقى أو شعرا، عليه أن يخفف من حدّة الخطوط التي تفصل بينها. ولأني أهدف في هذا الحديث إلى الموسيقى، أريد أن أنبه القارئ إلى أني لا أعني بهذا التخفيف محاولة الاستعانة بالخيال البصري، مثلا، عند الاستماع إلى عمل موسيقي. فمحاولة كهذه تفسد نقاوة التجريد الموسيقي وتجعله وسيلة لإيصال صورة، أو تجعله مادة تصويرية مساعدة، مع أن الموسيقى، عبر حاسة السمع، تكتفي بقدراتها المركبة في استثارة السمع، وبقية الحواس، وما يليه من مشاعر وقدرات عقلية ومخيلة وذاكرة.

ما أعنيه هو مقاربة الفنون بعضها من بعض، من حيث الإحاطة بها والمعرفة بأبنيتها الداخلية. لأن هذه الفنون، في الثقافة الغربية تحديدا، لم تتحرك أفقيا وعموديا بصورة منفردة.

إن كلاسيكية اللوحة والقصيدة والعمل الموسيقي تكاد تكون واحدة، في البعد المعنوي وفي البنية، وكذلك الأمر مع التيارات والمدارس التاريخية الأخرى.

لندن - فوزي كريم

ديبوسيه.. انطباعية الرسم بالأصوات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الانطباعية Impressionism، وهي مادة هذا الحديث، يتقدم اللون كعنصر أساسي وأولى في المعالجة الفنية، نعرف ذلك في حقل الفنون التشكيلية بصورة بينة، ولكنه يبدو غائما في حقل الموسيقى والشعر.

في الموسيقى يتحدث المعنيون عن اللون أو الطابع الصوتي Timbre، أو خاصية الصوت، التي تتميز في كل آلة موسيقية، حتى لو اجتمعت الآلات في لحن واحد وفي درجة ذبذبات واحدة، بحيث يبدو الصوت المشترك واحدا للأذن، إلا أن دربة السماع كفيلة بشحذ حساسيتها في التمييز وفرز الألوان الصوتية، والأمر ينطبق على الصوت البشري بمختلف طبقاته أيضا. اللون الصوتي لآلة الفايولين يختلف عنه في آلة الباسون، وهو في صوت طبقة السوبرانو يختلف عنه في طبقة الباص الرجالي.

الموسيقي مع ألوانه الصوتية، مثل الفنان مع باليتته، يخلط الألوان بتوافق وتعارض، وبالصورة التي يراها ملائمة، وهو حساس مع ألوانه، مثل التشكيلي، وذو قدرة على التظليل الرقيق الدقيق داخل مخيلته. وهذا اللون الصوتي يدخل عنصرا جماليا على درجة عالية من الأهمية والتأثير في عملية خلط الألوان بعضها ببعض، في الفرقة الصغيرة لموسيقى الغرفة، أو الأوركسترا الضخمة للأعمال السيمفونية. والآلات الموسيقية هي وسائل هذا التلوين، وللتعبيري آلاته المفضلة على غيرها شأن ألوان الرسام المفضلة.

قبل الانطباعية كان الموسيقي الرومانتيكي شديد التأثر بالروح الرومانتيكية للرسام زميله. ولكن الانطباعي ضاق بالإفراط العاطفي والإثارة المسرحية للمشهد الأدبي في اللوحة السابقة، وتبنى لقبه من عنوان لوحة لمانيه: «شروق - انطباع». بعدها تعزز اللقب واتسع التيار، على أثر المعرض الضخم الذي أقيم عام ١٨٧٠، واشترك فيه: مانيه- بيسارو- دوكا - سيزان- مونيه - رينوار.

الانطباعي هجر الاستديو إلى الضوء، وهجر مع الاستديو القيم البنائية والتشكيلية والمواقف العاطفية والفكرية للرسام الرومانتيكي، باتجاه انطباعية اللحظة في فيوضات العالم الخارجي، وباتجاه الألوان المتسارعة التغير، والخطوط الوهمية بين الأشياء التي يدخل بعضها في ظلال بعض. هجر المواقف الثابتة والخطوط الحادة للأساليب الأكاديمية باتجاه التداخل الفاتن بين الضوء واللون، وشفافية عالم الحلم. انحدر مع اللون إلى درجاته الأكثر رقة، وتعامل معه، كتقنية، في تلونه القزحي الذي يومض بوهن، وجعله يتداخل مع سطح اللوحة، بحيث حقق من هذا السطح «فن اللوحة» المكتفي بنفسه، مقارنة بـ «الغنى العاطفي» الذي تهدف إليه اللوحة السابقة. أصبحت لوحته مصدر ومضات لونية لا محدودة تند على العين. موضوع اللوحة، تأليفها، معمارها، كل شيء فيها يخضع لواقع الانطباعية الخاطفة الحي.

انطباعية الشعر لم تكن بعيدة عن ذلك، ومن غنى هذا المناخ الفرنسي، والباريسي بصورة خاصة، ازدهرت الانطباعية الموسيقية في شخص كلود ديبوسيه (١٨٦٢ - ١٩١٨) فهو وحده، على كثرة المواهب التي أحاطت به واستلهمته، بقي الأروع حتى اليوم.

ولد ديبوسيه عام ١٨٦٢. ودخل المعهد الموسيقي في باريس وهو في الحادية عشر من عمره، وبقي فيه أحد عشر عاما. وبسبب مهارته في العزف على البيانو مارس التدريس وهو طالب، فقضى أكثر من صيف في بيت البارونة الروسية مدام ميك، راعية الموسيقي تشايكوفسكي.

”
دخل ديبوسيه معهد الموسيقى في باريس وعمره ١١ عاما، و بسبب نبوغه مارس التدريس وهو طالب، وقضى أكثر من صيف في بيت البارونة الروسية مدام «ميك» راعية الموسيقي تشايكوفسكي
“

في عام ١٨٨٤ حصل على درجة شرف من المعهد وأرسل في منحة إلى روما، وهناك واصل محاولاته في التأليف الموسيقي، الراغبة في الخروج عن قياسات أيامه الرومانتيكية في معظمها. كان على شيء من التأثر بغنائية أستاذه ماسينيه ورياح فاجنر الدرامية المفرطة القادمة من الشمال، ولكنه ما إن عاد إلى وطنه حتى استبد به توق الخروج من كل هذا، وتعبيد طريق خاصة من أجل موسيقى فرنسية خالصة. بدأ يكثر من زيارة صالون الشاعر الرمزي مالارميه، ويتصل بالشعراء والرسامين فيه، ممن يشكلون قاعدة التيار الانطباعي آنذاك، وعبر هذا التناضج بدأ يحاول الانتفاع من معاييرهم الجمالية وإدخالها في حقل موسيقاه.

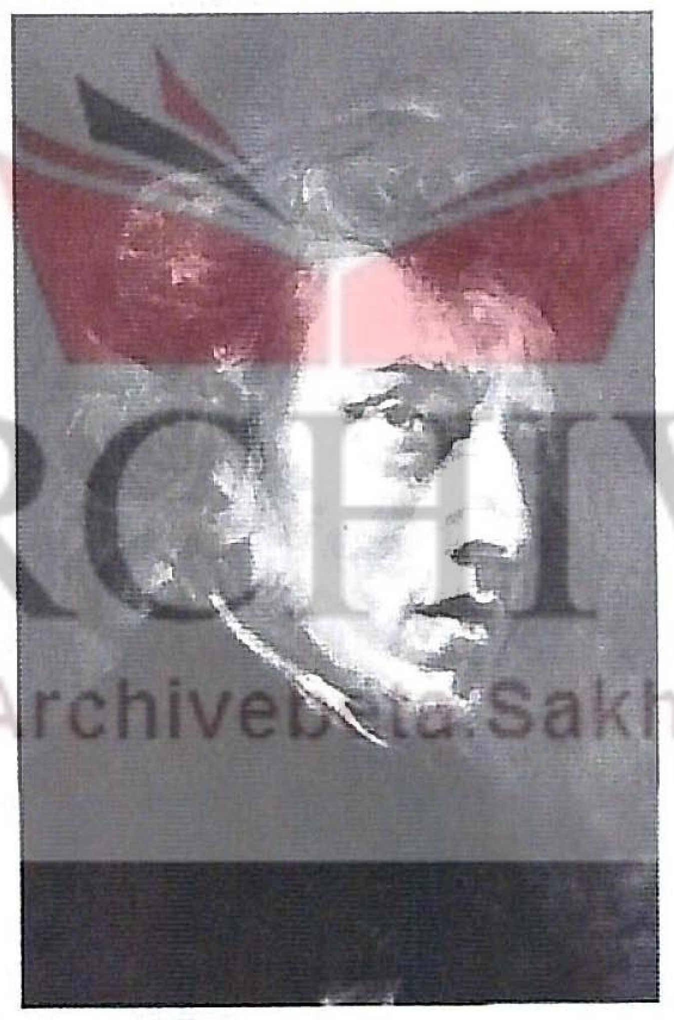
تشايكوفسكي

فاجنر

أول عمل له رفع راية الانطباعية الموسيقية هو «ظهيرة الفون» (مخلوق أسطوري يمثل فورة الرغائب) عن قصيدة بالعنوان ذاته لمالارميه، ثم الحقه بعدد من الأغاني وضعها لقصائد من بودلير، فيرلين، مالارميه... ثم بأعمال مثل: مجموعة ليليات للأوركسترا، رباعية وترية، سويت أوركسترالي بعنوان «البحر»، أوبرا رائعة النضج بعنوان «بيلياس ومليساندة»، عن مسرحية رمزية لميترلنك. في موسيقى ديبوسيه ملامح عالم جديد تماما، تختلف جذريا عن ملامح موسيقى فاجنر المفرطة في العاطفة، والمهيمنة، فيها ميل إلى البساطة الجلية، وإلى الشفافية، وإلى الكبح والتحفظ، وإلى التوازن والاعتدال، وفيها ضيق أيضا بالصيغة المعمرة لشكل السوناتا، الذي صاحب الكلاسيكيين والرومانتيكيين جميعا. وكما فعل الرسام الانطباعي في هجر القواعد البنائية للأسلوب القديم، والأشكال التقليدية الصارمة، كذلك تابع ديبوسيه في موسيقاه أشكالا تعتمد المراوغة بفطنة ونعومة، مثل «كاتدرائية» مونيه، لا الضخامة والجلال مثل أي عمل لدافيد أو ديلاكروا. وتعتمد الاستثارة الهادئة للمشاعر وأسلوب الاقتراح على المخيلة، لا المكاشفة الكلية ومن دون التحفظ. تغيم الخطوط اللحنية بين يديه، وتغرب الألوان أو توشك، وتتداخل الظلال. وعبر الكوردات (المركبات الهارمونية) المتموجة الغريبة حقق ديبوسيه رؤى متلألئة، وانطباعات، وأمزجة تقابل تماما انطباعات مونيه الضبابية، وحلمية سيزان الغريبة، ونعومة رينوار اللؤلؤية، ورقة سورات الكثيرة الومض.

بالمقارنة مع فاجنر لم يقلل ديبوسيه من شأن حجم الأوركسترا الضخمة، بل تعامل معها برقة ورشاقة جديدة، فالآلات النحاسية (ترميت - أو النفير، والبوق الفرنسي، وترومبون، وتوبا...)، وهي تعطي التماعة اللون الملتهب واللمسة الرعدية والانتصار، وكثيرا ما تخفف بأداة «ميوت» خاصة. والآلات الخشبية (فلوت - أو الناي والأوبو، والكلارينيت، والباسون...) من أجل تأثيرات خاصة يقتصر فيها على الطبقات الخفيضة فقط. والوتريات توزع وتفرق، وكذلك اللحن، إذ يبدو مع ديبوسيه ظليا، ومركبات الهارموني يتشرب بعضها بعضا، والتفاصيل تغيم وتطفو في حالة تلاش له سحره الخاص. ولذا تبدو هذه الموسيقى للذين نشأوا تحت ظل عنف فاجنر، والمحلية المتينة لدفورجاك، والغنى اللوني الحاد لرمسكي - كورساكوف، والذرا العاطفية العاصفة لتشايكوفسكي، على شيء من الغرابة والشذوذ.

لنتخيل أمام أعيننا لوحة كلاسيكية لجورجيوني أو رمبرانت مشحونة بالتفاصيل ذات الدلالات الرمزية والموضوع التاريخي أو الأسطوري، وبالشخوص البارزة التي تبدو أكبر من حجم الحياة، وتغلب عليها دكنة الألوان والظلال لكي تقود العين والمشاعر إلى رحلة تخترق سطح اللوحة إلى ما وراءها. بعيدا عن الهواء والضوء. ثم ننتقل فجأة إلى لوحة جوارها لمونيه أو سيزان، ذات موضوع يومي تلتقطه العين وتكتفي به على سطح الكانفس، تكاد تمحى فيه التفاصيل والخطوط لفرط ما ينعم بضوء الشمس الذي يتحلل ألوانا على كل أشياء الحياة. لا شك في أن هذه الانتقالة ستكون من اللوحة الكلاسيكية إلى الانطباعية. وبالطريقة ذاتها لنا أن نقرب الانتقالة من عمل موسيقي لفاجنر إلى آخر لديبوسيه.


شوبان

في برليود على البيانو تحت عنوان «الكاتدرائية الغريقة»، وضعه ديبوسيه عام ١٩١٠، تتجلى الانطباعية في أجلى صورها. فالكاتدرائية الغريقة (أسطورة عن العصور الفرنسية الوسطى) تشف عبر مياه البحر أول الفجر، بأجراسها وابتهالات المتعبدين فيها، وببطء تتبدد الرؤية فتعود إلى نومها من جديد في الأعماق، وهذه الرؤية الطيفية تشكل من أصوات مفاتيح البيانو، التي تشبه قطرات الماء.

إن مما يدهش أن تخرج كل هذه الثمار الجديدة من آلة البيانو، التي ألفت مجدا آخر على يد الرومانتيكيين من قبل، وخصوصا على يد شوبان، شاعرها دون منازع. كان ديبوسيه شديد التعلق بشوبان. ولكن آلة البيانو القادرة على متابعة اللحن المتلاشي في وجه تدفق النغم وفي وسطه بدت لديبوسيه آلة ملائمة تماما للأسلوب الانطباعي، شوبان والرومانتيكيون استنفدوا كل طاقة الآلة وقدرتها على أن تغني اللحن وسط الآلات المصاحبة، وعلى التشكيل الهارموني والإضاءة ذات الالتماعات والتوهج والتلوين. جاء ديبوسيه لينقل الآلة إلى مهمة جديدة، مهمة جعل الهارموني متدفقا ولكن بمزاج قلب، وجعل الألوان شفقية الطابع، وتقلب المزاج غير محدود، من الصلابة إلى الهشاشة، ومن النعومة ونصف الشفافية إلى الغموض.

مع الأوركسترا لم يكن ديبوسيه أقل رغبة في التغيير، خصوصا وقد أصبحت على كل هذه الرحابة والتنوع في عصره، في عمله الأثير والأثيري عصرية الفون the After-noon of Faun والذي استلهمه، كما قلت، من قصيدة لمالارميه، يتابع الموسيقى ما حاوله الشاعر: يقظة المخلوق الأسطوري (نصف إنسان - نصف حيوان) وسط الغاب، ومحاولته استعادة خبرات العصرية السابقة، متسائلا إذا ما كانت حلما أو حقيقة، ورؤيته الحلمية لمشهد البياض وسط القصب البني على جوانب البحيرة. الانطباع سرعان ما يتلاشى، فيما يستقر هو على العشب الدافئ ثانية طامعا في مزيد من الحلم. هذا المشهد تكفل ديبوسيه بنقله عبر أصوات الآلات الموسيقية: آلات الفلوت استعملت هنا في درجات خفيضة غير مألوفة. آلات الأوبو متقدة الانفعال وحسية. الأبواق شديدة الغموض وتكتفي بالإيحاء المقتّر. الصناجات النحاسية القديمة تمتزج بمناخ السحر. الثيمات اللحنية السارحة بصورة غريبة تستحضر أرضا شفقية قائمة بين اليقظة والنوم. الموسيقى بهذا ذات روح وثنية تشي بالطفولة الإنسانية الأولى وسط سحر الغابات الغريبة والأشكال والرؤى.

مع ديبوسيه كان الانطباعيون في تكاثر، تؤلبهم لوحات الرسامين في ميلها المتحمس لإيقاظ الحواس والمشاعر على حساب العقل والفكر. موريس رافيل (١٨٧٥ - ١٩٣٧) الكلاسيكي النزعة، أصبح بتأثير ديبوسيه الانطباعي الثاني. وكثيرا ما تقترن رباعية كل منهما الوترية بالأخرى، ولكن الأيام كشفت خصائص رافيلية أصيلة أفردته عن زميله تماما، فبقدر ما كان الأول شاعرا ضبابي الرؤية، شفقي المزاج، بألوان باستيل مزيجة ومعان خفية، كان رافيل حاد الذكاء والفطنة الواضحة، محكما ولاذع السخرية، وصاحب خطوط حادة وبينة. وإذا كان الأول يُقرن فرنسيا بأسلوب الروائي بروست، فالثاني أقرب إلى أناتول فرانس.

للاستمتاع بألوان رافيل الأوركسترالية يمكن اختيار عمله «سويت الأوزة الأم»، أو باليه الرواية اليونانية الرائعة «دافنيس وكلوي»، أو حتى باليه «بوليرو» الشهيرة.

الانطباعية الفرنسية، وانطباعية ديبوسيه بالذات امتدت إلى إيطاليا متداخلة بالضرورة مع طابع الوطنية الرومانتيكية المحلية والهاجس الغنائي المألوف من الموسيقى الإيطالية. ولعل اسم أتورينو رسبيجي (١٨٧٩ - ١٩٣٦)، وأعماله الشهيرة الثلاثة «نافورات روما»، «أرز روما»، و«مهرجانات روما»، هي خير ما يرتبط بهذه الانطباعية الموسيقية، والأكثر شهرة

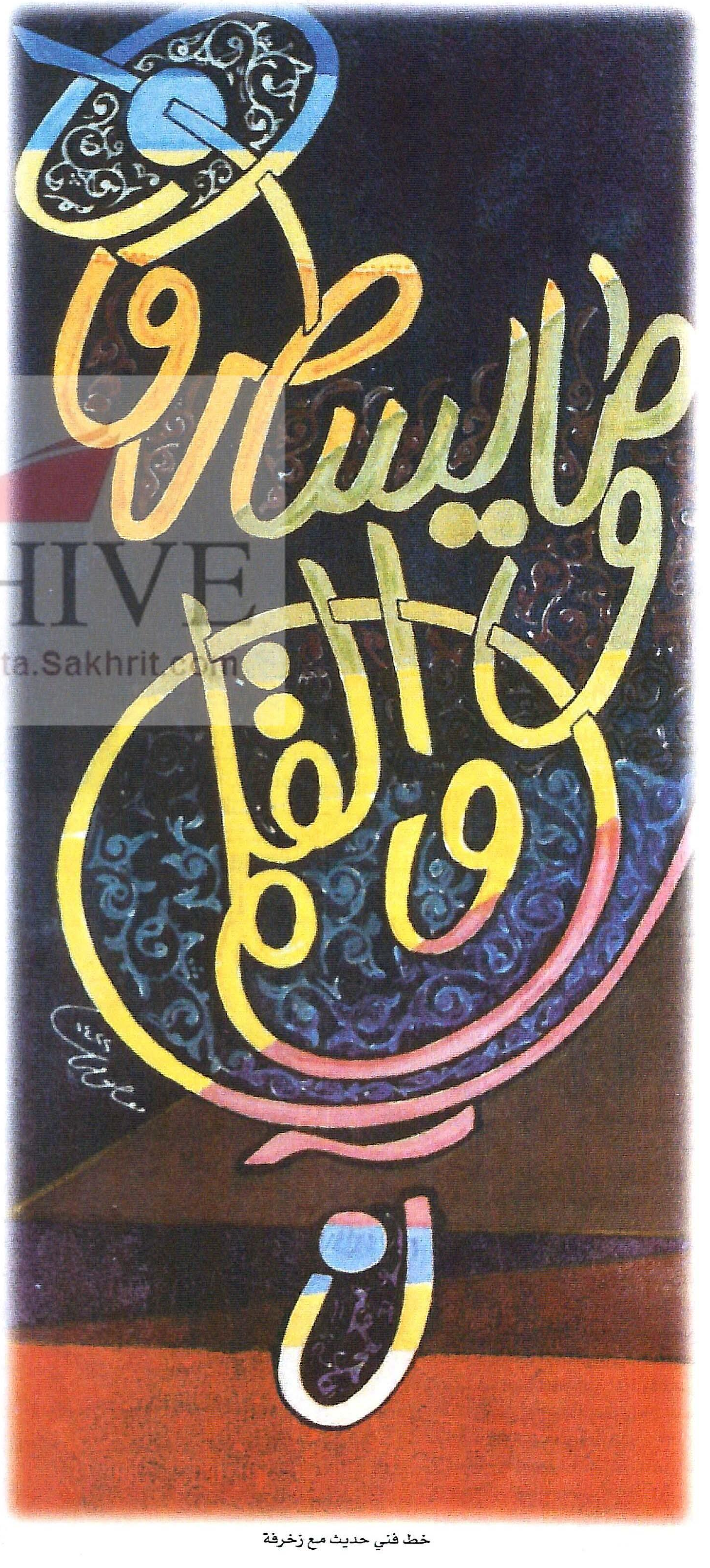
تعلق ديبوسيه بشوبان شاعر الرومانتيكيين الذين استنفدوا طاقة آلة البيانو وقدرتها على أن تغني اللحن وسط الآلات المصاحبة، لكن ديبوسيه استطاع نقلها إلى مهمة جديدة فجعل الهارموني فيها متدفقا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على الرغم من التطور الكبير الذي حدث للحرف العربي في الفن التشكيلي، سواء باستخدامه الرمزي أو التعبيري، فإنه لم يزل يملك سحره داخل الكلمة والجملة، ولم يزل يغري الكثير من الفنانين بالعمل من داخله للوصول إلى لمحات فنية تمتع المشاهد وتغني رؤيته البصرية. وإذا كان الخطاطون منذ أيام القلم المسند وقلم حران وحتى اليوم أبدعوا الشيء الجميل، إلا أن الخطاطين المعاصرين استطاعوا أن يقدموا ما هو أكثر إتقانا وأعمق حضورا، وذلك بفضل التطورات الكثيرة التي أدخلوها عليه. بفضل ما يتمتع به الخط العربي من إمكانات تشكيلية لا نهائية. فحروفه مطاوعة للعقل وليد الخطاط الحاذق إلى أبعد الحدود، لما تتميز به من المد والقصر والاتكاء والإرداف والإرسال والقطع والرجوع والجمع، مما لا يتوافر في أي من الخطوط في اللغات الأخرى.

معصوم حمد خلف - سورية

الموازين الجمالية لفن الخط العربي



خط فني حديث مع زخرفة

الخط العربي فن يجمع بين الليونة والصلابة في تناغم مذهل، وتتجلى فيه قوة القلم وجودة المداد المستمدة من النفحات الروحانية التي تهيمن على الخطاط المبدع في لحظة ابداع فني فلسفي لا تكرر نفسها.

فمن ساحة الفكر المخزون يقفز نص جذاب أو حكمة مأثورة أو آية كريمة يرافقه تخيل مبدئي لنوع الخط الذي ينبغي أن يكتب به، ومع إعمال الفكر وإجهاد القريحة تبدأ ملامح التكوين الخطي تظهر رويدا رويدا للروح ثم العين ثم تنفذها اليد المبدعة.

إن الرابطة الحميمية التي تجمع بين مثلث العقل والروح والعين، وذلك بالتوافق المنضبط في النسب المطلوبة بين الحروف والتناغم المألوف بين الحركات، والانطلاقة الوثابة لبعض الكلمات لتنصهر في علاقة واضحة بين نوع الخط ومعنى الكلام المخطوط في بناء لوحة قادرة على التعايش مع الوسط الفني زمنا طويلا.

فالحروف العربية تمتاز بأنها تكتب متصلة أكثر الأحيان، وهذا يعطي للحروف إمكانات تشكيلية كبيرة، من دون أن تخرج عن الهيكل الأساسي لها، ولذلك كانت عملية الوصل بين الحروف المتجاورة ذات قيمة مهمة في إعطاء الكتابة العربية جمالية من نوع خاص، من حيث تراصف الحروف وتراكبها وتلاصقها. كما أن المدات بين الأحرف والتي يمكن التكيف بها في بعض الحروف مثل ب، ن، ق، ف،، س، ش، وغيرها تأخذ دورا في إعطاء الكتابة العربية تناسقا ورشاقة عندما تكون هذه المدات متقنة وفي مراصفها الصحيحة، ويمكن أن نلاحظ أن طريقة الوصل بين الحروف تختلف من نوع إلى آخر من أنواع الخط العربي، كما في الكوفي والنسخي والثلث والديواني والفارسي. وهذا الاختلاف ناتج عن الأسس المتبعة في كتابة كل خط من هذه الخطوط، حيث نجد الزوايا والخطوط المستقيمة سائدة في أنواع الكوفي، ونجد الأقواس والزوايا في كل من النسخي والثلث، بينما تكون الأقواس الرشيقة والمدات الانسيابية سائدة في الخط الديواني، وتتخذ الوصلات سماكات مختلفة في الخط الفارسي لتعطي للحروف المتباينة في عرضها تناغما موسيقيا رائعا. وإن مجموع حركة الخط وما يتولد عنها من إشعاع موسيقي مطابق لشاعرية مرئية ساعية نحو اللامرئي، كل ذلك يحدده النص بالنسبة إلى يد الخطاط الراقصة، يضاف إلى ذلك الغنى الذي يمكن أن يضيفه التشكيل والزخرفة الملحقان بالحروف، فعلامات الفتح والكسر والضم والسكون والتنوين والمد والإدغام والشدَة، كلها عناصر تزيينية زخرفية لا غنى عنها لإتمام التناسق، وملء الفراغات، إضافة إلى ضبط الكلمات وصحة قراءتها، وذلك في خطوط النسخي والثلث والديواني الجلي، وللزخرفة أيضا دور كبير في جماليات الخط الكوفي، حيث تضيف إليه، وإلى الخطوط السابقة، نوعا من الأبهة والفخامة.

كل ذلك يعطي للكتابة العربية تفردا في جمالها بين الكتابات العالمية. وهذا ما جعلها تدخل في صميم الفنون التشكيلية قديما وحديثا.

ويشرح المستشرق ريتر، أستاذ اللغات الشرقية في جامعة اسطنبول، وهو من الأساتذة المخضرمين الذين حضروا وحاضروا في العهدين العثماني والكمالي قال: «إن الطلبة قبل الانقلاب الأخير في تركيا كانوا يكتبون ما أتلو عليهم من محاضرات بسرعة فائقة، لأن الحرف العربي اختزالي بطبيعته، أما اليوم فإن الطلاب يكتبون بالحرف اللاتيني، ولذلك فهم يطلبون مني أن أعيد عليهم العبارات مرارا، إنهم معذورون ولا شك في ما يطلبون، لأن الكتابة اللاتينية لا اختزال فيها. فلا بد من كتابة الحروف بتمامها»، ثم أضاف قوله: «إن الكتابة العربية أسهل كتابات العالم وأوضحها، فمن العبث إجهاد النفس في ابتكار طريقة جديدة لتسهيل السهل وتوضيح الواضح».

هذا من الناحية الاختزالية، أما من الناحية الجمالية فهناك إجماع على تفوق الخط العربي واحتلاله مركز الصدارة بين خطوط العالم. ويروي لنا التاريخ أن الخليفة العباسي الواثق أرسل ابن الترجمان بهدايا إلى ملك الروم فرآهم قد علَقوا على باب كنيستهم كتبا بالعربية فسأل عنها فقيل له: هذه كتب المأمون بخط أحمد بن أبي خالد استحسنوا صورتها فعلقوها. هذا ما حكاه الصولي، وقد أورد أيضا أن سليمان بن وهب كتب كتابا إلى ملك الروم في أيام الخليفة المعتمد، فقال ملك الروم: ما رأيت للعرب شيئا أحسن من هذا الشكل، وما أحسدهم على شيء حسدي على جمال حروفهم، وملك الروم لا يقرأ الخط العربي، وإنما راقه باعتداله وهندسته. ويقول الخليفة المأمون: «لو فاخرتنا الملوك الأعاجم بأمثالها لفاخرناها بما لنا من أنواع الخط، يقرأ في كل مكان ويترجم بكل لسان ويوجد في كل زمان».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خط حديث مع خلفية تشكيلية

وما أحسن وأدق قول الكندي وهو من أهل القرن الثالث للهجرة: «لا أعلم كتابة تحتمل من تجليل حروفها وتدقيقها ما تحتمل الكتابة العربية، ويمكّن فيها من السرعة ما لا يمكن في غيرها من الكتابات».

بل إن عقلاء الإفرنج والمتنورين من المستشرقين، يقرون ما للعرب ولغتهم من شرف المكانة، وما لحروفهم من الجمال والحسن، حتى أن منهم من انبرى يدافع عن الكتابة العربية وأخذ يسفه رأي من استبدل بها الحروف اللاتينية. فالخط العربي يمتاز عن غيره من الخطوط الأجنبية بموازين عدة أهمها:

١ - إنه يقبل أن يتشكل بأي شكل هندسي، ويتماشى على أي صورة بحيث لا تختلف ماهيته، ولا يطرأ على جوهره تغيير أو تبديل. ولذا تجد أنه قد مر عليه منذ صدر الإسلام إلى الآن أكثر من خمسين شكلا، فـفرق بين صورته الأصلية الأولى وما هو عليه الآن، ولا يزال يقبل ما يدخله عليه أهل هذه الصناعة (الخطاط). والذين ينتمون إلى أصحاب الذوق السليم، من خلال التدقيقات والتحسينات والزخارف، لأنه في الحقيقة عبارة عن نقوش منظمة، وأشكال هندسية، ورسوم فنية، ودائرة هذه الأشياء واسعة لا حد لها.

٢ - من يمعن النظر في الخط العربي يجد بينه وبين سائر الأشياء تشابها وتقاربا نسبيا، يميز ذلك من نبغ في فن الخط وصار خبيرا بأسراره وخفاياه. ومن ألطف الأدلة وأظرف البراهين على ما للخط العربي من المنزلة الرفيعة، وأن الشعراء كثيرا ما كانوا يشبهون محاسن المحبوب بأنواع الحروف العربية، فشبهوا الحاجب بالنون، والعين بالعين والوجه بالواو والفم بالميم والصاد، والثنايا بالسين، والطرة المضفورة بالشين، وبعضهم عكس المعنى، فشبه الأحرف العربية بأعضاء المحبوب، ولنذكر هنا شيئا مما قيل في ذلك، وهو قول أبوالمطاع ذو القرنين بن حمدان المتوفى سنة ٤٢٨هـ:

إني لأحسدُ لا، في أسطر الصُحف
إذا رأيت اعتناق اللام للألف
وما أظنهما طال اعتناقهما
إلا لما لَقيا من شدة الشغف

وقال أحمد بن الخيمي:

إن صُدغ الحبيب والفمَ
والعارضَ منه: واو وصادٌ ولامُ
هي وصلٌ بين المحاسن لما
تم حُسنا وبالعذار التمام
غير أني أراه وصل وداع
فيه يُقضى افتراقنا والسلام

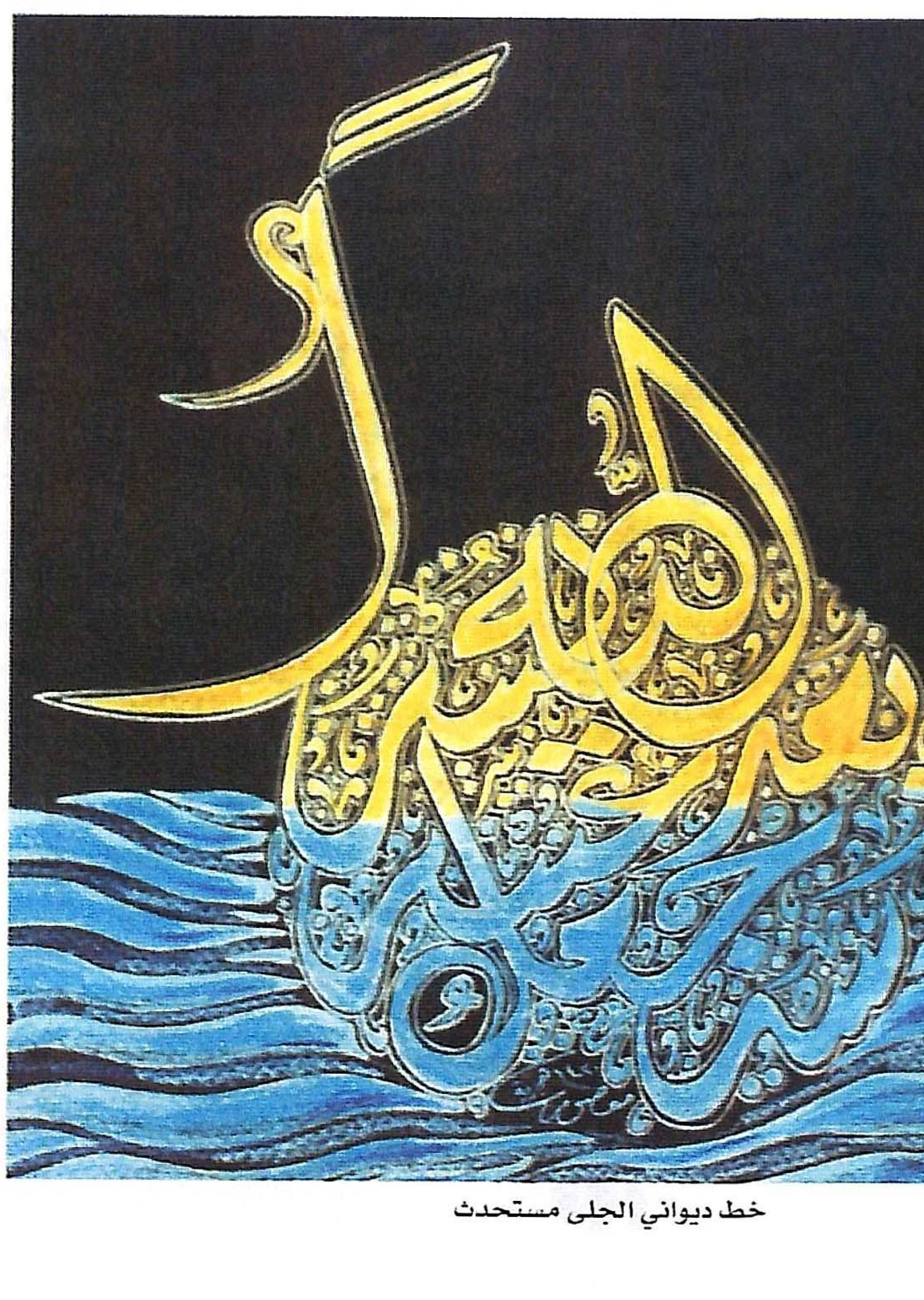
وبعض الناس يأخذ من هيئة الحروف العربية معاني غريبة واشارات لطيفة، كقول أبي طالب يحيى بن أبي الفرج زيادة المتوفى سنة ٥٩٤هـ في الحث على الاستقامة:

إن كنت تسعى للسعادة فاستقم
تنل المراد ولو سموت إلى السما
ألف الكتابة وهو بعض حروفها
لما استقام على الجميع تقدما

ويقول الخطاط محمد طاهر الكردي المكي، صاحب كتاب تاريخ الخط العربي وآدابه:

كل الحروف إذا نظرت فإنها
من نقطة أجزاؤها تتركب
صور الحروف جميعها مأخوذة
من صورة الألف التي تتقلّب
فترى لصورته رموزا جمة
فانظر بعين حقيقة تتهذب

٣ - إن الحروف العربية، قد خدمها علماء المسلمين خدمة جليلة، بحيث لا يتطرق إليها خلل، ولا يطرأ عليها تغيير، فعلماء القراءات الأجلاء لم يكتفوا بقراءة القرآن الذي هو بلسان عربي، بمجرد النظر إلى صور الحروف التي هي عربية أيضا، بل وضعوا لقراءتها قواعد تحفظ اللسان من الخطأ في نطق الحروف، وألقابها وصفاتها، وما يفخم منها وما يرقق وما يدغم منها.



خط ديواني الجلى مستحدث

٤ - إن الله تعالى أودع في الحروف الهجائية العربية أسرارا عجيبة، وتصرفات غريبة، سواء كانت إفرادا أو تركيبا، فعلى هذه الحروف العربية، يتوقف نجاح الطلاسم وعمل السحر والسيمياء، وهذه الخصوصية غير موجودة في الحروف الأجنبية مطلقا، بصرف النظر عن الحكم الشرعي في ذلك كله.

٥ - الحروف العربية صالحة لأن تدل على الأرقام الحسابية، وتقوم مكانها على الوجه الأتم، لأن فيها تسعة أحرف للآحاد وتسعة أحرف للعشرات، وتسعة أحرف للمئات، وحرف واحد للألف، وهذا ما يطلقون عليه حساب أبجد وترتيبه:

أبجد، هوز، حطي، كلمن، سعفص، قرشت، ثخذ، ضظغ.

٦ - اللغة العربية التي تكتب بحروفها واسعة جدا، لذلك نجد أن بعض الحروف تنوب عن بعض، وتجد كثيرا من الكلمات مترادفة المعنى، كما نجد لبعض المسميات كثيرا من الأسماء، وفي هذا ما يسهل للإنسان طريقة الشعر واتساق النثر ويجعل للكلام وقعا حسنا وتأثيرا بليغا.

ذلك فالفنون الجميلة عند المسلمين بكل فروعها: المعماري والزخرفة وفن الخط، تلك الصناعة التي أدهشت العالم ووضعته أمام الجوهر المبدع المنطلق من الجمال الإلهي والممتزج بالقدرة البشرية.

ولما كانت الحكمة تقول: المعرفة تتبع الاهتمام، فإن الخطاطين اليوم دخلوا في قافلة الفنانين الذين لم يوجه إليهم أي اهتمام أو ترغيب، وذلك بعد ظهور أجهزة الحاسوب التي جعلت معظم الناس خطاطين، علما أن كثيرين منهم لا يتصلون من قريب أو بعيد بشيء اسمه فن الخط.

غير أنه لم ينطفئ تماما التأثير الكبير والمكانة العظيمة للخط في الفن الإسلامي، حيث كان الوازع الداخلي في الحث على ممارسته وابتكار أساليب جديدة وأنواع مترادفة تدخل جميعها في الإطار المخصص لها بقواعد الخط، حيث الجمال الأخاذ والروحانية اللذان يعطيان للعين حنين الكتابة ولليد ظمأ المداد وللقصبة مشارف من روائع الحرف والكلمة والتشكيل ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم تقتحم الإمبراطورية العربية والحضارة الإسلامية سبيلهما إلى العظمة إلا في أثناء حكم الأمويين، حيث اتسعت الخلافة شرقا حتى وصلت إلى نهري سيحون والأندس، وفي الغرب حتى شواطئ البحر الأطلنطي وجبال البرنس، وجعلوا بذلك للإسلام دولة مترامية الأطراف.

وقد كان لنقل مقر العاصمة من المدينة المنورة إلى دمشق وبقاؤها طوال حكمهم، انعكاسا ثقافيا كبيرا، تمثل في التأثير الواسع الذي أحدثه في الحياة الفكرية، عن طريق الاحتكاك المباشر بالروم والفرس، ورفع الأمة إلى ما وراء حدود الإسلام وتخوم الجزيرة العربية، وهذا العمل ترتب عليه رد فعل قوي في الحضارة الأوروبية، حيث أصبح العرب هم البادئين في بعث الثقافة والعلوم، هذا البعث الذي تمخض عنه عصر النهضة المعروف باسم «الرينسانس».

وليد الزهير - سورية

الغناء هداة الروح

ساعدت على تثبيت كيانهم السياسي

الموسيقى والغناء في العصر الأموي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باستثناء حكم معاوية الأول وعبدالملك بن مروان وعمر بن عبد العزيز، كانت قصور الخلفاء الأمويين تزخر بالموسيقيين من كلا الجنسين، ولقي هذا الفن أعظم تشجيع، وكانت الجوائز والمنح تمطر على رؤوس المغنين والآلاتية، والهبات التي أغدقت عليهم لم يوازها إلا ما بذل في عهد العباسيين الذهبي، على أن للأمويين أسبابا سياسية، فضلا عن الأسباب الفنية، ما حملهم على هذا السخاء، فقد كان المغني هو الذي ينقل مديح شاعر البلاط أو هجاءه إلى آذان الجمهور بتغنيه بذلك الشعر، حيث كان الشاعر والمغني صحافيي ذلك الزمان، حيث ينتقل المغنون من مدينة إلى مدينة، ومن قبيلة إلى أخرى، يغنون ألحانهم فيأخذها عنهم المغنون الجوالون الذين يرافقون القوافل، وساعد كل هذا على تثبيت الكيان السياسي، فضلا عن الكيان الفني للموسيقى، حيث استعاد الموسيقيون والموسيقى مكانتهما السامية المكرمة في الحياة الاجتماعية العربية، وهي التي سبق لهما التمتع بها، لكن إلى مدى معين، ولم تعدل الموسيقى مهنة العبيد بعد أن عمل بهذا الفن الموالي (الأحرار) ذوو المكانة الاجتماعية المرموقة والعيش الرغد، لقد احترف هذه الصفة «يونس الكاتب» الموظف في إدارة بلدية المدينة، حتى لو وجب علينا أن نسلم بكون غالبية المحترفين من طبقة الموالي ومعظمهم فرس، فثمة غالبية من العرب لم يجدوا غضاضة في احتراف الموسيقى، ونذكر منهم «مالكا» وكان من سادة العرب، على أن ذلك لم يحل دون أن يكون المغنون والموسيقيون طبقة منفصلة عن المجتمع الإسلامي، ولم يكن هذا نتيجة لتدابير حكومية رسمية، كتلك التي طبقت في بلاد فارس في أثناء الحكم الساساني، بل لمجرد التحريم الإسلامي للموسيقى الذي قواه إلى حد ما الرزانة العقلية، كان ينظر إلى الموسيقى في بادئ الأمر كما ينظر إلى أفاقين، أعني مثل النظرة في أوروبا في القرون الوسطى، فكان من الطبيعي أن يضطروا، إلى تأليف طبقة منفصلة اتخذت شكلا أشبه بالاتحاد الأخوي أو النقابي، واضطروا كما حدث في أوروبا، إلى أن يشكلوا نقابات، ويبدو أن كبار الموسيقيين آنذاك كانوا يكسبون ما يضمن لهم عيشا رغيدا، فالحاجة إليهم في البلاط مستمرة، والطلب عليهم شديد في بيوت السادة والأثرياء البورجوازيين، فضلا عن دعوتهم لإحياء ما لا يحصى عدده من الحفلات والأعياد ذات الصفة الدينية والاجتماعية بصورة عامة، ولقد حول بعض المحترفين بيوتهم إلى معاهد موسيقية، حيث يقضي هواة الفن الأغنياء ساعات فراغهم، وحيث يرسل هؤلاء مغنياتهم ليلقنَّ الغناء، فلا يخلو منزل من مغنية خاصة.

ربما جاء الغنم العظيم للموسيقى العربية في العهد الأموي من الناحية النظرية، فالذي يراه المسعودي أن الموسيقى لم تظهر ظهورا واضحا في مكة والمدينة إلا باستخلاف يزيدالأول (٦٨٠-٦٨٣)، قد يصدق هذا القول تماما على مكة، لكنه ليس كذلك بالنسبة إلى المدينة وغيرها من البلدان، فمنذ أن اعتاض الأمويون بدمشق عن المدينة، واتسمت هذه المدينة بتزمت فيه غلو شديد، فيما ظل المظهر الدنيوي باديا على المدينة، على أن مكة كانت المنافسة الأولى للمدينة في شؤون الموسيقى.

في أثناء حكم الراشدين كان أغلب المغنين من أهل المدينة، وهذا يعود، بطبيعة الحال، إلى أنها كانت عاصمة المسلمين، أما الآن فقد بدأت مكة تنجب مغنيها وتنافس بهم المدينة، وكانت المنافسة موجودة فعلا من قبل، فأهدت الموسيقى العربية - بشخص ابن مسجح - أول مفسر مدرسي لها.

وبالطبع كان للمدينة مغنوها، وأهلها ولعوا بالألحان الفارسية التي كان يتغنى بها العبيد الفرس أيام معاوية الأول (٦٦١-٦٧٠)، وكانوا يجلبون من العراق لتشغيلهم في تشييد أبنية مكة، واسترعى غناؤهم الاهتمام كما فتن به أهل المدينة، وكان ابن مسجح أول من استفاد من هذا الفن الدخيل، فعرف بأنه «أول من غنى الغناء العربي المنسوخ عن الفرس»، وفي محل آخر عرف أول من نقل الغناء الفارسي إلى الغناء العربي.

ومن المحتمل جدا أن عرب الحيرة وغسان كانوا يملكون ما عرف بـ «السلم الفيثاغوري»، بينما بقي عرب الحجاز متمسكين بالسلم القديم للطنبور الميزاني، وبإدخال «النضر بن الحرث» العود من «الحيرة» في نهاية القرن السادس، أخذ الناس يتذوقون إلى حد ما السلم (المقام الفيثاغوري).

وربما لا تكون الأسانيد الموجودة بين أيادينا كافية لإثبات هذا الموضوع، وجل ما نعرفه هو أن عرب الحجاز كان لديهم نظام موسيقي يختلف عن النظام الرومي والفارسي، وإننا نجد هذه المعلومات في سيرة ابن مسجح، فقد قيل إن هذا الموسيقار اخترع عدة نظريات فنية غريبة عن الأصول المحلية المتبعة، وندون هنا العبارة بكاملها مأخوذة من كتاب الأغاني:

«رحل ابن مسجح إلى الشام وأخذ ألحان الروم والبربطية (الضاربين على البربط) والأسطوخوسية (النظريين الأساتذة)، وانقلب إلى فارس وأخذ بها غناء كثيرا وتعلم الضرب، ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك الأنغام modes، وألقى منها ما ستقبحه من النبرات والنغم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والروم وخارجه عن غناء العرب، وغنى المذهب method، فكان أول من أثبت ذلك ولحنه وتبعه الناس بعد».

من الغريب أن يدل تلميذه ابن محرز على الموسيقى العربية بفضل مشابه كذلك، فقد رحل كأستاذه إلى بلاد فارس والشام وتعلم الغناء والألحان الرومية والفارسية، واستبعد ما لم يستحسنه، وألف تأليفا دقيقا بين المذهبين، واخترع منهما أصواتا غنيت بها أشعار العرب مما لم يسمع من قبل، وإننا لا ندري على وجه التحقيق ما اقتبسه ابن محرز من الفرس والروم، ولكننا متأكدون من النغم العظيم الذي كسبته الموسيقى العربية نتيجة التماس بالفرس، وقد ورد من ناحية «الملاهي» فكلمة «دستان» الفارسية اقتبسها العرب لتسمية مواضع الأصابع على عنق العود والطنبور، ثم هناك أسباب تدعو إلى الاعتقاد أن العرب غيروا «دستان accordatura» عودهم واتخذوا القاعدة الفارسية بأطباق الأسماء الفارسية (زير وبم) على الوترين الأول والرابع، في الوقت الذي ظل الوتران الثاني والثالث اللذان لم يطرأ عليهما تحويل محتفظين باسميهما العربيين وهما (المثنى والمثلث).

أما ما غنم من النظرية الرومية فغير ثابت لدينا أيضا، ومن أبعد الاحتمالات أن تكون المبادئ الأصولية العامة لنظريي الروم (الأسطوخوسية) قد دخلت الموسيقى العربية أو شيء منها تافه على أقل تقدير، فقد أخبرتنا إحدى رسائل الكندي، بأن طرق الأسطوخوسية الروم كانت تختلف عن طرق العرب، إذ ربما كان النظام الفيثاغوري عند هؤلاء شديد الرسوخ بهذا التأثير الرومي، وربما كان المجريان من أصل واحد أيضا في حالة ما يمكن أن يكونا قد عرفا في الماضي، وربما نبتت أحوالهما من التقاليد السامية القديمة، في الوقت الذي كان فيه التأثير الدخيل يفعل فعله في الموسيقى العربية، ويجب ألا ننسى أنه في هذه الفترة كان الشعور بالقومية شديدا، حيث حفظت للمثل الوثنية مكانتها الرفيعة، ولقد أشار إلى ذلك

”
من الاحتمالات شبه المؤكدة أن عرب الحيرة وغسان كانوا يعرفون أصول السلم الفيثاغوري، بينما بقي عرب الحجاز متمسكين بالسلم القديم للطنبور الميزاني
“

«لاند» بقوله إن الامتداد الفارسي البيزنطي لم يبطل الموسيقى العربية الوطنية، لكنه طعم الجذر العربي بخواص وميزات.

تظهر الأصابع والإيقاعات الآن بشكل أكثر تمايزا ووضوحا مما وجد في عهد الخلفاء الراشدين، ولقد أثر عن هذه الفترة ظهور ستة إيقاعات وهي: (الثقيل الأول - الثقيل الثاني - خفيف ثقيل - هزج - رمل طنبوري - وقد ابتكر اثنان من هذه الأصناف الستة الإيقاعية في العهد الأموي، حيث ابتدع محرز ضرب الرمل).

بالرغم من احتواء كتاب الأغاني على عدد لا يحصى من أبيات الشعر التي صبغت الأغاني خلال فترة حكم بني أمية، فإنه لم تصل إلينا منها نغمة واحدة، وكل ما أدركنا منه هو عروض البيت وأصابعه وإيقاعه يغني به أعظم الموسيقيين، وليس في مقدورنا أن نبحث عما إذا عرف محترفو ذلك العهد العلامات الموسيقية أو التدوين الموسيقي، وهل كان قد اصطلح على شيء من هذا القبيل في العهد العباسي لاحقا، وربما لم يكن التدوين من مصلحة الموسيقيين الذين كانوا يرون في تأليفهم الموسيقى شيئا من قبيل سر المهنة، ولقد كان ثمة مدارس وحلقات تتناقل أسرار الفن بطريق السماع تلميذ عن أستاذ، وتشير كل الدلائل من هذا العهد إلى أن الغناء كان يلقن تلقينا بطريقة السماع، وأن الموسيقى كانت لحنية (هرموفونية بالمفهوم الإغريقي)، طرا، ولا فرق في أن تراسل المغني في غنائه، آلة واحدة أو خمسين، فالغناء هو لحني المقام، ويقول صاحب الأغاني في هذا،إنهم يلعبون كلهم كواحد، على أنهم سمحوا ببدعة جديدة وهي إدخال (الزائدة gloss)، وهذا هو علم زخرفة المعالم اللحنية وتزيينها برصائع لطيفة كالتي عرفناها في الموسيقى الغربية باسم (appoggiatura - shake - trill)، وغيرها من المحسنات وربما يضمن التطور دخول نغمة أخرى، تضرب في آن واحد مع اللحن الأصلي، كما هو عند الإغريق، ولم تكن الهارمونية بالمفهوم الحديث معروفة، وقد ناب عنها الإيقاع الذي سماه أحد الذين كتبوا أخيرا عن الموسيقى العربية بالإيقاع الهارموني، ويخبرنا ابن سريج عما في الموسيقار المحسن في عهده فيقول: «المصيب الحسن من المغنين هو الذي يشبع الألحان بالزائدة، ويملأ الأنفاس، ويعدل الأوزان، ويفخم الألفاظ، ويعرف الصواب ويقيم الأعراب، ويستوفي النغم الطوال ويحسن مقاطيع النغم القصار، ويصيب أجناس الإيقاع، ويختلس واقع النبرات، ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من النقرات».

وإننا لنجد من ناحية الملاهي الطفيف من التغيرات، فقد ذكرنا سابقا عن حصول تغير في شدود (دستان . ACCORDATURA) العود، مما يعزى لا إلى ابن سريج بنوع خاص إلى ابن مسجح، إذ جلب عبدالله بن الزبير في السنة ٦٨٤ عاملا من بلاد الفرس للمساهمة في بناء الكعبة، وعن هؤلاء الصناع أخذ ابن سريج العود الفارسي، حتى لقد قيل إنه أول من ضرب عليه أنغاما عربية في مكة، وظل هذا العود يحتل الصدارة بين العيدان حتى منتصف القرن الأول من الحكم العباسي، حين اخترع زلزل الضارب العود الذي عرف بعود «الشبوط»، وذكر المؤرخون أحيانا الاسم الفارسي للعود أي (البربط)، ولكن هذا الاسم كان محدود الاستعمال، كما تدلنا حكاية يزيد الثاني (٧٢٠-٧٢٤)، الذي كاد يكون أجهل الناس بالموسيقى، (ذكر عنده البربط يوما، وفي العراق حيث الطنبور شائع، كان العود، كما يظهر، تخرق

ليالي الطرب في قصور الأمويين

أوتاره (يدستن) مثلما يخرق الطنبور، ولقد قرأنا عن عود ذي وترين في عهد بشر بن مروان: هذان الوتران فيه، عرفا بـ «الزير والبم»، وشاع الطنبور في هذا العهد عند العامة من أهل الحجاز والشام، واستعذب أولئك- الذين ظلوا يحنون إلى أغاني الوثنية الغابرة لأيام الجاهلية ويتذوقونها . أنغام «الطنبور الميزاني» بسلمه (مقامه) الغريب.

وكثر استعمال آلات النفخ الخشبية عند المحترفين، فصرنا نقرأ عن المزمار واستخدام صوته لإسناد لحن الغناء، بينما استخدم العود للمسايرة، وشاع الطبل والدف للمسايرة كذلك، وكانت الأجواق العسكرية تتكون من طبول ونقارات ووجدنا «القضيب» عند الموسيقيين غير المتعلمين لتفخيم النقرات الإيقاعية والعروضية.

أما الحدث الأهم الذي يعد من الأحداث الغنائية الخطيرة في العهد الأموي، هو الحفل الذي أقامته المغنية الشهيرة جميلة في مكة، ولقد ساهم فيه كل موسيقيي المدينة العظام ذكورا وإناثا، فضلا عن عدة شعراء كالأحوص وابن أبي عتيق وأبي محجن نصيب، وعدد عظيم من السراة هواة الموسيقى، ومع ما يقارب خمسين مغنية (قينة)، لقد كانت فخامة الهوادج والركب كله بصورة عامة مثار التعليق والحديث العام الذي لا نهاية له، وكان في استقبال الموكب كثير من الشعراء (عمر بن أبي ربيعة، والعرجي، والحارث بن خالد المخزومي) الذين استقبلوه بحفاوة بالغة.

وعند قدومها إلى المدينة عقدت مجالس غناء متصلة دامت ثلاثة أيام، أعادت إلى الأذهان مثيلاتها التي تقام من قبل في الحجاز، في اليوم الأول والثاني قام بإحياء الحفلات الغنائية، الموسيقيون (جميلة، ابن مسجح، ابن محرز، ابن سريج، الغريض، معبد، مالك، ابن عائشة، نافع بن طنبورة، نافع الخير، الدلال نافذ، فند، نومة الضحى، برد الفؤاد، بديع المليح، هبة الله، رحمة الله، الهذلي، وكل منهم على انفراد أو زوجا زوجا أو ثلاثة ثلاثة، وفي اليوم الثالث حشدت جميلة خمسين قينة بأعوادهن ووضعتهن خلف ستارة، ثم أنشأت تغني بنفسها معهن وبيدها عود. «هذه الأوركسترا» نفسها كانت ذات دور مهم في غناء مغنيات شهيرات مثل «سلامة الزرقاء، وعزة الميلاء، وسلامة القس، وصبابة، وخليدة، وربيحة الفرحة (الفرعة) وبليلة، ولذة العيش، وسعيدة أو سعدة».

ومع أن مصدر الأخبار عن هذا الحج والمجالس الأخرى يقوم على رواية موسيقي معاصر وهو يونس الكاتب، فإن الأوهام والأساطير تخللت هذه الأخبار، وربما وقع هذا الحج في أثناء حكم الوليد (٧٠٥-٧١٥).

في حكم الأمويين بدأ أول موسيقي أديب عند العرب وهو يونس الكاتب يجمع السير، ويدون المواد التاريخية المتعلقة بالغناء العربي، ومع أن ابن الكلبي المتوفى عام ٨١٩ أنجز الكثير في هذا الباب، فكتاب «النغم» وكتاب «القيان» اللذان ألفهما يونس الكاتب كانا أساسا لما تلاهما من الكتب التي ألفت في أدب الموسيقى، ومنها كتاب «الأغاني» العظيم لأبي الفرج الأصفهاني (٩٦٧).

ظل الاعتقاد الوثني القديم بالقوى العلوية الموحية بالموسيقى يسود الأفكار حتى هذا الزمن، لقد أزال الإسلام عبادة الأصنام، ولكن الخرافات بقيت قائمة في الأذهان، ووجد الإيمان بالجن، والسحر والتعاويذ والعرافة أيضا متسعا في القلوب، ولقد قام جعفر الصادق (٧٦٥) الإمام السادس بتدريس نظرية الإعداد السحرية وهي ذات العلاقة الوثيقة بالموسيقى، لكن ربما لقي السحر والرقى اعتراضا عاما إلا في حالة دلالتهما على معان دينية.

ومهما يكن فقد عرف الشعر والغناء بأنهما من السحر المباح، وهو تعريف يكشف عن الماضي الوثني، فالأثر العجيب الذي تخلفه الموسيقى لا يمكن أن تفسر معه إلا بعد إكسائها صفتي السحر والرمز، وثمة فصل في كتاب «العقد الفريد» بخصوص أولئك الذين ماتوا أو أشرفوا على الموت بسبب سماعهم الموسيقى، وقد أعترف للموسيقى في هذا العهد بمقدرتها على إثارة الحمية الدينية، وإن كان تطورها من هذه الجهة قد احتفظ به لمتصوفة المستقبل.

وعندما تسربت للعرب كتابات اليونان الأقدمين في أثناء الحكم العباسي، برز مبدأ تأثيرات الموسيقى واتجاهات العقائد الجاهلية الغابرة.

بإجمال الحالة خلال حكم بني أمية، يتبين للمرء المعالم الواضحة الثلاثة:

١- إحياء الميل الوثني الجاهلي إلى الموسيقى يرجع إلى تسابيح الأمويين في أمور الموسيقى والغناء.

٢- نقل عاصمة الخلافة إلى دمشق، حيث تداخلت ثلاث ثقافات هي الشامية، الإغريقية، الشمالية، وأصبحت قادرة على تكوين نظرية موسيقية جديدة.

٣- تأثير بلاد الفرس الظاهر جليا في استعارة آلات الطب.

لكن علينا ألا نبالغ في تقدير المؤثرات الخارجية. يقول ابن خلدون «وافترق المغنون من الروم والفرس، فوقعوا إلى الحجاز وصاروا موالي العرب، وغنوا جميعا بالعيدان والطنابير والمزامير والمعازف، وسمع العرب تلحينهم للأصوات، فلحنوا عليها أشعارهم». وإن في هذا بعض الحقيقة، أما أن العرب استعاروا ألحانا فارسية ورومية، فهذا لا يمكن نكرانه على العموم، لكن كان لديهم العود والطنبور والمعزف والمزمار في الجاهلية، ثم إن المؤرخين لم يوردوا اسما لموسيقار رومي واحد خلال القرن الأول الهجري.

وإن المغنين، باستثناء نشيط الفارسي، حتى أولئك الذين سموا بالمغنين الفرس من أصل فارسي إما أنهم كانوا مولودين في البلاد العربية وإما أنهم تلقوا الفن فيها، والواقع أنه لم يذكر مما وراء تخوم الحجاز من المغنين ذوي النباهة غير أربعة هم: نشيط الفارسي، وأبو الكامل الغزيل الشامي، ابن طبورة اليماني، حنين الحيري العراقي، وكان الحجاز منبت الموسيقى ومهدها، وهو أمر يصم البلاد الأخرى بوصمة عار، فالعراق الذي كان مهبط الثقافة الموسيقية السامية، أصبح يتعثر في مسيره بوقوعه في أيدي غلاة المسلمين الذين حرموا الموسيقى تحريما، وإن قال فيها واحد من أعاظم علماء الكلام عندهم وهو الحسن البصري المتوفى عام ٧٢٨، «نعم العون الغناء على طاعة الله، يصل الرجل به رحمه ويواسي به صديقه».

«ظل العود الفارسي يحتل مركز الصدارة بين مختلف العيدان حتى منتصف القرن الأول من الحكم العباسي، وكان ابن سريج أول من ضرب عليه أنغاما عربية في مكة»

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

«اعبيدات الرما» طبقة اجتماعية خاصة ومتميزة سُميت بـ «العبيد»، سمحت لهم عوامل كثيرة بالاقتراب من السادة ومصاحبتهم ومرافقتهم في رحلات الصيد والتنزه، وهناك في جبال وغابات المغرب الواسعة ابتكروا فنونهم الخاصة بالرقص والغناء للترفيه عن السادة، بالإضافة إلى عملهم الأساسي وهو مرافقة وخدمة سادتهم.
من خلال تتبع المسار التاريخي لهذا الفن مع غيره، يمكننا إعادة قراءة ماضي المغرب الثقافي والفني من خلال إبراز الجو والمناخ السائد آنذاك، واعتماد خلفية تاريخية تقنية، تحدد لنا إطاره العام حتى نصل إلى منهج الوصف التفكيكي لقراءة الشكل، الذي أتى فيه فن وفرجة اعبيدات الرما.

المهدي الكراوي - المغرب

تراث غابت عنه المرأة

فنون «اعبيدات الرما» في المغرب

فرقة اعبيدات الرما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عاش الغناء التراثي في المغرب مرحلتين بميزة واحدة: المرحلة الأمازيغية ومرحلة الاستعراب وتبادل التأثير بين الغناء المحلي والغناء الوافد، وميزة التأليف الجماعي التي صاحبت مراحل تشكل الغناء المغربي.

كان ظهور فن اعبيدات الرما رهين بمرحلة حساسة من تاريخ المغرب، خاصة عند تغيير سلطة الحكم من عهد المرابطين إلى سلطة عربية هلالية حاكمة في عهد الموحدين، لما أدخل يعقوب المنصور (١١٨٤- ١١٩٤ ميلادية) قبائل بني هلال إلى سهول الحوز والغرب عرفت الحياة آنذاك إدخال الغناء العربي البدوي إلى طبائع اليومي والمعيشي لنصل بعده إلى غناء متكامل بهوية أو بمزاج عربي النطق وطابع أمازيغي شكلا وأداء.

وشكل دخول الإسلام مع اللغة العربية إلى أرض المغرب الأقصى، هزة سوسيولوجية عند قبائل الأمازيغ الذين اعتنقوا هذا الدين الجديد، الذي لم يؤثر أبدا في تقاليد وأعياد الأمازيغيين ومعتقداتهم، التي تبرزها أشكالهم الغنائية الأصلية.

لقد كان للرمزي دور حاسم في سلوكات وشعور قبائل المغرب الأمازيغي، فكان ينحو إلى التعبير الفني الجسدي والصوتي، مترجما بالجسد أحاسيس الألم والفرح والحب والحزن. إننا أمام معجم لغوي لسانه الجسد وقوته الآلة الموسيقية، معهما يتشكل الخطاب فنيا، ويصاغ بالحركات التعبيرية (الإشارة واللباس)، وتأتي الميلودية الموسيقية كجسد مواز حاملا لكل هذه اللغة، نستحضر هنا فن وفرجة هوارة وأقلال والنهاري والمنكوشي واعبيدات الرما والهيت والكدرة والأحواش. إن الرقص كحركة تعبيرية لدى اعبيدات الرما وباقي الأشكال الفرجوية - التي سبق أن أشرنا إليها- جاءتنا عبر التاريخ اعتقادا راسخا لدى الإنسان كوسيلة للعبادة تعتبر أن الكون نسق ثابت، وعليه فإن عبادته كانت تستلزم الحركة والدوران، وبتغير هذا الاعتقاد فيصبح الرقص في مناطق أخرى حركة تقلد حركية المجاري والشمس والقمر وتغيرات الأرض والبحر.

إنه لمن الصعب أن ندعي الإحاطة بجميع جوانب الحياة المغربية خلال القرنين ١١ و ١٢م، نظرا لفقدان عدة معطيات تساعدنا على تصور نمط الحياة مثل عدد السكان وتوزعها الجغرافي، ونشاطها الاقتصادي والنفسي والفكري، أو حتى نقل مستوى آخر حساس كنمط المزاج والأفراح وكل ما يشكله اليومي، وهو ما جاء به المؤرخ المغربي حميد التريكي في أبحاثه التاريخية، التي راجعناها لنحدد المجال السائد أيام تشكل فن وفرجة اعبيدات الرما، لنستنتج أن طبيعة المجال الغابوي كانت دافعا محددا لوظيفة اعبيدات الرما لقد كان المجال الغابوي ممتدا شاسعا سواء من جانب غابات الأطلس حتى هضاب الغرب إلى أقدام الريف وتادلة، محددا نمط الحياة، حيث الحيوانات المتوحشة والغزلان والنعام والذئاب والأسود.

لقد اندهش من قاموا برحلات خلال القرون من ١٠ حتى ١٣م من وفرة المنتجات الزراعية وتنوع الفاكهة وتعدد الماشية من الأطلس وسوس حتى سايس وجبالة والريف إلى ساحل دكالة ومرتفعات شياضمة، ومن أبرز المنتجات الفلاحية ذات الطابع الصناعي نجد قصب السكر في منطقة سوس، ومادة القطن بمنطقة تادلة، وزراعة الحناء والكراوية بدرعة وتافيلالت.

أمام وفرة هذه الطبيعة وغنى وتعدد الاقتصاد الزراعي، ظهر في اعبيدات الرما هؤلاء الأشخاص الذين كانوا يشكلون طبقة خاصة ومفضلة من العبيد، تسمح لهم بالقرب من السادة ومصاحبتهم وتقديم وظيفة الفرجة والغناء، إضافة إلى الخدمات المنزلية الشخصية، ومرافقة السادة في النزهات وخرجات الصيد والقنص، وقد نحا شعرهم إلى ما يمكن تسميته بالهزل الأسود: ينتقدون أعداء ساداتهم، يسخرون من البخلاء.

لقد لامس أيضا شعر اعبيدات الرما كل جوانب الحياة من أعمال الزراعة والفلاحة، إلى الأفراح والمواسم، حتى الاحتفالات بالأضرحة.

ولعب دورا سيكولوجيًا تنفيسيا للسادة، نظرا لما وظفوه من أقوال وأمثال شعبية مغناة وموجهة إلى المتلقي في حالة البحث عن الفرجة والراحة لينقلبوا - في مرحلة بعد ذلك - إلى مرافقين للجيش، ونظرا للتقلبات المناخية والإدارية خلال عدة مراحل طويلة تخلو اعبيدات الرما على طابع الأحواشات، وأصبحوا يقدمون الفرجة في الأسواق والقرى وفي مواسم الأضرحة والمزارات.

إن غناء اعبيدات الرما نعده - إلى حدود ما وصلنا إليه - أساس الغناء التراثي المغربي المركب، الذي كان كافيا لتفقد فن العيطة الرائحة الأمازيغية لتتشكل عبر براويل عربية ركبت فيما بعد لينقسم الغناء التراثي المغربي بعدها إلى: عربي ويشمل العيطة الجبلية والحصباوية والمرساوية والحوزية، وغناء أمازيغي ممثلا في الأحيدوس والأحواش والروايس والإمديازن.

شكل اعبيدات الرما بعد مرحلة المركب وملازمة الأضرحة والمزارات أساس تشكل غناء الساكن، وعرف ترحالهم وتقديم الفرجة بروز فن الحلقة بالشكل الذي هو عليه اليوم، والذي كان وسيلة تقديمهم لما هم حاملون له، هنا أيضا ترسخت ثقافة الأضرحة، وظهرت أدوات اعتقادية جديدة مثل الحروز والطلاسيم واستعمالات جديدة لمواد الشيح، المرجان، عين الهدهود، الملح.

يبقى فن اعبيدات الرما أحد أبرز مكونات فنون الاجتماع التي برزت فيها القبائل الأولى بالمغرب حاملا عدة مرجعيات فردية وجمعية لخصوصيات كل منطقة جغرافية لعلها بكل تأكيد أشكال مؤسسة لمسرح احتفالي غنائي، نظرا للحضور القوي للبعد الفرجوي، انطلاقا من أدوات التظاهرة الجسدية والمظهر الخارجي (اللباس) والنص (المتن الشعري) والآلات الموسيقية (الميلوديا)، فعند تصنيفها للأدب الشفهي، اهتمت المقاربة الوظيفية على الخصوص، بالعلاقات بين أشكال فن القول الشفهي والحاجيات الثقافية، النفسية والاجتماعية الموجودة.

نسجل كذلك أن المرأة تغيب عن هذا الفن لاعتبارات وظيفية، فالمرأة كانت داخل القصبة يتجه تخصصها في إعداد الطعام، والقيام ببعض الأعمال الفلاحية والزراعية، وتعتبر كذلك الحاملة والمحافظة على تقاليد وأعراف القبائل. ولم يكن مسموحا لها بتقديم الفرجة في شكلها الترحالي، بل كانت توظفها في أشكال غنائية أخرى، نشير كذلك إلى أن من وظائف اعبيدات الرما في تلك المرحلة مصاحبة الجيش وتقديم الفرجة لأفراده، وغالبا ما كان يتم ذلك بأدوات هذه الفئة ونعني السلاح ومن هنا جاءت تسميتهم باعبيدات الرما، أي عبيد الرماية بالسلاح أيضا نجد داخل الفرقة، التي تكون مكونة من ستة أفراد إضافة إلى المقدم وهو الذي يضبط الإيقاع بآلة المقص، من كان يقدم الفرجة بتقليده لدور المرأة خاصة بالحركات والإشارات، وهو ملء لفراغ اجتماعي مقصود من جهة، والحرص على أن تكون هذه الفرجة شاملة من جهة أخرى.

وبالنسبة إلى جانب الأدوات في هذه الفرجة، فهناك إضافة إلى آلة البندير وآلة التعريجة آلة المقص، وهي الوسيلة الرئيسية التي يعتمد عليها المقدم في ضبط الإيقاع الموسيقي وتوجيهه، ولا نملك سوى الرواية التي اعتمدها عدد من الباحثين منطلقين من أبحاث تاريخية عن المغرب، تفيد بأن في فترة الموحدين رافقت فرقة موسيقية من تونس قافلة من أسرة بني حفص كانت متجهة إلى المغرب الأقصى، وكانت هذه الفرقة تستعمل آلة المقص في أدائها الموسيقي، ولا شك في أن أصول هذه الآلة ترجع إلى جذور إفريقية، وهناك من يرجعها إلى أصول عربية بدوية، حيث كان المقص يستعمل في تخفيف صوف الماشية.

يعتبر فن وفرجة اعبيدات الرما إحدى وأروع صنائع تقاطع الحضارة العربية الإسلامية مع الخصوصيات الثقافية والفنية الأمازيغية، حيث التعايش والتأثير المتبادل بين الوافد والمحلي، ولعل هذا الغنى وقوة ورسوخ هذا الإنتاج الإنساني ما جعل هذه الأشكال تستمر وتقاوم المتغيرات المناخية والإدارية، كان ممكنا أن يصبح الغناء التراثي المغربي منطلقا للموسيقى المغربية العصرية (موسيقى ما بعد الاستقلال)، أن تغترف منه وتوظفه في الاتجاه التحديثي، سواء على مستوى المقام أو الإيقاع أو حتى الشكل الذي لم يستفد المسرح المغربي بدوره من هذا الإرث إلا متأخرا.

إن ظاهرة الأجيال أو ما يعرف بناس الغيوان وجيل جيلالة جاءت تعبيرا عن رغبة جمعية في الرجوع إلى التراث لملء الفراغ، وكل واحد منهم اغترف من منبع خاص به من غناء الساكن إلى فن الملحون حتى الغناء الكناوي وإيقاعات اعبيدات الرما، ولعل هذا الرجوع وهذه العودة إلى الذات ما جعلهم الأقرب إلى وجدان ومشاعر المغاربة، الذين كانوا في فترة الخمسينيات من القرن الماضي حتى اليوم محاصرين بغناء مغربي في قالب مصري - شرقي، لعله التجريب ولعلها البداية، بداية العودة إلى الروح المغربية.

صفحة جديدة من تاريخ الحضارة الإنسانية تفتتحها مكتبة الإسكندرية الجديدة، التي احتلت مكانة دولية رفيعة، بتحويلها الحلم الذي راود مثقفي العالم إلى حقيقة ملموسة على أرض الواقع يوم أفتتاحها في شهر أبريل الماضي. ونظرا لأهمية المكتبة التاريخية والثقافية والمعمارية، فإن جريدة «الفنون» ارتأت أن تنشر في هذا العدد مقالين عنها، الأول يتحدث عن تاريخ مدينة الإسكندرية ومكتبتها العريقة، والثاني يقدم قراءة في فن المعمار المستخدم في المكتبة.

د. نبيل سليم - مصر

نبات البردي والبحيرة الاصطناعية المجاورة للمكتبة

مر بها في رحلته من منف إلى سيوة

الإسكندر المقدوني لم يبن الإسكندرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعد مدينة الإسكندرية من أشهر المدن السياحية على ساحل البحر الأبيض المتوسط، وقد أُطلق عليها لقب «عروس البحر المتوسط»، فكانت هي المحل المختار للجاليات الأوروبية، وكان الوصف الشائع لها انها تبدو كمدينة أوروبية أكثر منها مصرية، أما شوارعها فكانت تزدان بالتماثيل والأقواس والأعمدة الرخامية الضخمة.

ولعل وجود تشابه بين ميناء مدينة صور الفينيقية الحصينة وموقع ميناء «راكوتيس» الساحلية أو «راقودة» هو الذي استرعى انتباه الإسكندر الأكبر خلال حملته على مصر سنة ٣٢٢ ق.م، ودفعه إلى اختيار هذه البقعة الواقعة فوق الزاوية الغربية للدلتا، على خط عرض ١١ - ٣٠ شمالا وخط طول ٢٩ - ٥١ شرقا، مكانا لتسميته باسمه قبل أن يرحل متابعا غزواته، بعد قضاء أسابيع قليلة بها، والغريب أننا نعيش تحت موروثات قد لا نجرؤ على مناقشتها، من بينها أننا نعيش وهم أن الإسكندر المقدوني هو الذي أنشأ المدينة، والحقيقة المؤكدة أنه حضر إلى المدينة «ترانزيت» بلغة عصرنا، وهو في طريقه إلى سيوة قادما من منف - عن طريق محافظة «البحيرة» حاليا - ولم تستغرق رحلته سوى بضعة أسابيع، وافق خلالها فقط على مشروع لإعادة تخطيطها، وليس من المعقول أن تبنى الإسكندرية على يديه في بضعة أسابيع.

فعندما حضر الإسكندر الأكبر كانت الإسكندرية تضم أكبر ميناء في العالم، وهو الذي عثر عليه في عام ١٩١٠، في العصر الحديث، غارقا تحت الأمواج، وقد ذكر «هيموروس» هذا الميناء في رائعته «الأوديسة» قبل ميلاد الإسكندر بخمسة قرون كاملة على الأقل.

لقد كانت الإسكندرية تسمى فاروس وراقودة، وكان يوجد بها أبنية فرعونية مهمة، عثر على بقاياها في المجالات الدينية والجنائزية، كما أن التحنيط كان يمارس لأجساد المصريين في الجبانة الغربية في المدينة قبل عصر الإسكندر، وهي المنطقة التي تقع الآن في حي القباري، وحي الورديان بغرب الإسكندرية.

إن الإسكندرية، طبقا لأحدث الأبحاث العلمية، قد ثبت أنها كانت مدينة، حيث عثر على اسمها وبه علامة «المدينة» من عصر بطليموس الأول، والعلامة توضح وجود طرق متقاطعة، وتحصر بينهما كتلا اعمارية، وانها لم تكن قرية للصيادين أو معسكرا للجنود كما ذكر وأشيع من قول عن «شرابون» في نهاية القرن الأول قبل الميلاد.

وعندما نتحدث عن راقودة، يتبادر إلى الذهن فورا: الإسكندرية الأصلية، السابقة لعصر الإسكندر، التي أنشأها المصريون القدماء في هذه البقعة الواقعة بين البحر المتوسط قبالة «فاروس» من الشمال، وبحيرة مريوط من الجنوب، وإلى الجنوب الغربي من البقعة التي اختارها الإسكندر لتخطيط راقودة جديدة أطلق عليها اسمه (الإسكندرية)، ولندرة الأعمال الأثرية في هذه المنطقة فما زالت راقودة مجهولة لدينا إلى حد كبير، وتتحدث عنها المراجع باقتضاب وإيجاز شديدين كلما مر ذكرها.

ويروي إيفاريستور بريتشا مدير المتحف اليوناني الأسبق، أن المرتفعات التي تشغلها الآن كل أطلال معبد «السيرابيوم»، ومنطقة «كوم الشقافة» هي موقع راقودة، غير أننا نرى، وبناء على بضعة أعمال أثرية أجريت في بقاع متفرقة حول النطاق الذي حدده بريتشا، أنه يمكن حاليا أن نعتبر أن أقصى نقطة يمكن أن تصل إليها حدود راقودة للشرق هي شارع العطارين الحالي، وللغرب شارع الترعة المحمودية، وللشمال البحر، وللجنوب بحيرة مريوط.

ويذكر المؤرخ الأثري سترابون أن راقودة كانت بمنزلة قرية سكانها من الصيادين، ورجال حرس السواحل، غير أننا نلاحظ أنه قد كتب ذلك حوالى عام ٢٤ ق.م، أي عند زيارته للإسكندرية، أي بعد حوالى ثلاثة قرون من إنشائها، وإضافتها إلى راقودة، بينما أقدم نص ورد إلينا حتى الآن، يتضمن كلمة «راقودة» هو نص هيروغليفي يرجع إلى عهد بطليموس الأول، ويلاحظ أن المخصص للمدينة للفظ «را - قدت» الوارد في هذا النص، هو نفسه المخصص للمدينة في النصوص المصرية.

ويبدو من ذلك أن راقودة كانت مدينة عندما أُنشئت الإسكندرية جهة الشمال الشرقي منها، وليست قرية كما ذكر سترابون بعد ذلك التاريخ بثلاثة قرون، كما أن هناك عوامل عدة ترجح أن راقودة كانت مدينة بالغة الأهمية قبل عصر الإسكندر منها:

أولا: عثر المهندس الفرنسي جونديه عام ١٩١٠م علي بقايا ميناء هائل غارق، أسفل مياه البحر إلى الجنوب الغربي من جزيرة «فاروس»، وتمثل هذه البقايا سلسلة متوازية تقريبا من الأرصفة، أو حواجز الأمواج، تتجه من الشرق إلى الغرب وتوازي الساحل تقريبا، وقد بلغ طولها ٢٥٠٠ مترا وقد قدرت مساحة ما أسماه جونديه «الميناء الغربي» بـ ٦٥٠ هكتارا ويوجد بناء صغير سمي «ميناء الحرب»، - كما ذكر جونديه وجود بناء آخر تجاري بين خليج كل من الميناء الغربي وخليج الأنفوشي، و قد اختير موقعه هذا لتجنب تأثير الرياح الشمالية الغربية التي تعوق الملاحة في الميناء، كما حدد مدخل الميناء على نحو يشير إلى إحاطة تامة بالظروف الطبيعية للمكان.

ويري البعض أن هذا الميناء قد شيد بأسلوب بناء الأهرامات، ويرجع تاريخه إلى عصر الدولة القديمة، كما يذهب البعض به إلي أزمنة سحيقة ضاربة في أغوار تاريخ البحر المتوسط، كما تشير إلى وجود علاقة بين مصر ومدن بحر إيجه.

ثانيا: توافر مصدر للماء العذب بوقوع المكان على بحيرة مريوط، وتوافر المياه العذبة، يعد جوهرا أساسيا للحياة، ونواة تكوين المدن على مدى التاريخ البشري فضلا عن عناصر الغذاء، والمراعي التي يوفرها وجود مياه النيل في المكان.

ولا يمكن تصور أن الإسكندر الأكبر كان ليقوم بتخطيط راقودة الجديدة أو الإسكندرية القديمة، لولا توافر عناصر الحياة الراغدة، وخطورة المكان في آن واحد، التي فطن لها المصريون القدماء من قبل، غير أن ما قام به الإسكندر الأكبر هو فقط تعديلات في المكان، تتلخص في وصل جزيرة فاروس براقودة لتوفير وسيلة سريعة للانتقال بين شطري الإسكندرية.

ثالثا: تكوين أرض راقودة المرتفعة التي تمثل جوهر المناخ الملائم لإنشاء مدينة، حيث الهواء الأكثر جفافا، وكذا إمكان السيطرة على البقاع المحيطة بها، والتي تضحي ذات طبيعة عسكرية من آن إلى آخر، للأطماع المحيطة بمصر والعزلة النسبية لهذا الركن من مصر بصفة خاصة.

رابعا: عُثر في أساسيات عمود السواري (عمود دقلديانوس) وبين أنقاض معبد السرابيوم، الموجود حاليا بمنطقة باب سدرة أو كرموز، وكذا طبقات الرديم على كتل منقوشة بالهيروغليفية من بقايا ابنية، وكذا تماثيل للملوك من الحقبة الفرعونية في تاريخ مصر، من بينها آثار لكل من سيتي الأول (١٣١٢ - ١٣٠٠ق.م)، رمسيس الثاني (١٣٠٠- ١٢٣٥ق.م)، بسماتيك الأول (٦٦٣ - ٦٠٩ ق.م).

ويرجع أقدمها بأساس عمود السواري إلى عصر الدولة الوسطى، أي حوالى القرن العشرين قبل الميلاد، وعلى الرغم مما تردد على ألسنة علماء حملة نابليون بونابرت (١٧٩٨ - ١٨٠١م) من أن البطالمة قد زينوا الإسكندرية من بقايا فرعونية مثل هليوبوليس، فإن الأمر، بعد حفائر السيرابيوم التي أجريت خلال الأجيال الأخيرة الماضية، وكذا ما انتشل من آثار غارقة خلال العام المنصرم، يستدعي إعادة النظر في هذه المقولة الظالمة، التي ظلت لزمن طويل بمنزلة معتقد أثري فيما يختص بآثار الإسكندرية الفرعونية.

وخلال الحقبة الإغريقية الرومانية شهدت راقودة حركة للحياة، فقد أقيم فيها أعظم معابد البحر المتوسط خلال الفترة الإغريقية - الرومانية، في مصر وهو معبد السرابيوم الهائل، الذي - على الرغم مما أصابه من التخريب - فقد بدت عاجزة عن محو آثاره تماما على الرغم من الأحداث التي شهدتها الإسكندرية... وديانة سيرابيس في حقيقتها هي تصورات لكاهن مصري قديم يدعى «مانيتو» كان ذا ثقافة خاصة، فقد وضع كتابا لتاريخ مصر، في بداية العصر البطلمي مع زميله الإغريقي تيموثيوس المولود في «اليوزيس» بلد الأسرار المقدسة لـ «ديميتر» ربة

الزراعة والحبوب والعالم السفلي، لتفسير إرادة ملكية لـ «بطليموس الأول» فيما يخص روسيا ، حيث رأى الملك فيما يرى النائم أنه يرغب في أن يأتي إلى مصر وما هو في حقيقته إلا صياغة مصرية - إغريقية معاصرة باهرة للمعبود المصري «أوزوريس» الذي كانت عبادته راسخة في المكان، قبل أن يأتي الإسكندر والبطالمة، وذلك لإيجاد تآلف بين الشعبين المصري والإغريقي في صياغة سياسة تتسم بالعبقرية السياسية.

وقد عثر على العديد من الآثار الأخرى التي تؤرخ للفترة البطلمية، كتماثيل الآلهة الإغريقية وتماثيل لأبي الهول المصري، تمثل التأثر بمدارس الفن الإغريقي، وهي من الرخام أصلا، وهما التمثالان المقامان حاليا إلى الجنوب من أرضها وتماثيل لملوك مصر القدامى التي سلفت الإشارة إليها... كذلك عثر على صهاريج للمياه وآبار، وبقايا جماعات ومغاطس رومانية، وإلى الغرب، وجد بناء مربع منحوت في الصخر بأكمله يؤدي إلى صالة في باطن الصخر، كانت تبدو لطقوس الأعياد القديمة، وكانت الدهاليز الشمالية تحوي تمثالا للمعبود سيرابيس على هيئة الثور، كذلك عثر على آثار الحقبة المسيحية في المكان الذي أقيمت فيه كنيسة «يوحنا المعمدان» بعد تجديد المعبد الوثني، وإعلان المسيحية دينا رسميا للدولة بقرار الدولة البيزنطية الحاكمة لمصر حينذاك.

ولعل من أكثر بقايا السيرابيوم تأثيرا في النفس، بل أشدها إثارة بقوة تأثير راقودة خلال العصور الماضية، هو العمود الهائل القائم الآن والمنحوت بأكمله من جرانيت أسود والمؤرخ بعد دقلديانوس طبقا لبقايا النص الإغريقي الموجود على الجانب الغربي من القاعدة للأثر، وهو يوضح قدرة المصريين القدماء على الإبداع، ويعلن مجد الإسكندرية القديم، والغريب أنه ما زال مصقولا على الرغم من الرياح ونوات الإسكندرية العنيفة خلال فصول الشتاء لقرون طوال، وكذا على الرغم مما اعترى أرض المدينة من هزات أرضية أضاعت معظم مبانيها، وعلى الرغم مما لحق بالمكان من تخريب في عصر البطريرك «ثيوفيلوس»، وكذا الوالي «قراجا» في عصر صلاح الدين الأيوبي.

ويمثل الطرف الجنوبي الشرقي من جبانة الإسكندرية مدى أهمية راقودة خلال القرن الثاني الميلادي، ومدى حركة الحضارة الحافلة بها، وقد ثبت أن الأثر استمر مطروقا خلال الفترة من القرن الثاني (فترة العصر الروماني حتى القرن الرابع) إلى أن أغلق نهائيا واختفى عن العيان، وقد نحت في الأصل لعائلة من التمثالين الموجودين أمام المقبرة الرئيسية، وربما كان يجري في عروقهما الدماء المصرية الرومانية. كما أثبتت النقوش في غرفة الدفن مدى غلبة الثقافة الغربية في تقاليد العقائد الجنائزية، وتصورات العالم الآخر، وكذا وجود وجه ميدوزا، وإشارات الإله «باكوس» إله الخمر والعالم السفلي، وكذا إشارات النمسيس المصري الذي يوضح المدى الذي أفسحته العقائد المصرية، للعقائد الإغريقية والرومانية في المكان.

كذلك عُثر على تماثيل من الرخام في بئر القاعة الدائرية، وبقايا رماد كان مدفنا عتيقا لكهنة السيرابيوم، وعُثر أيضا في منطقة كوم الشقافة على بقايا للحياة اليومية لقدامى السكندريين المسيحيين، وكذلك أواني شراب ملونة برسوم شعبية مصرية الطابع.

ويمكن القول بأن معاول التنقيب تشهد أن راقودة القديمة ما زالت خفية عن العيان، أسفل طيننا الثري، وما زالت تقبع تحت ركام العصور القديمة في المنطقة التي تطل على البحر المتوسط من الشمال، وبحيرة مريوط من الطرف الآخر.

والواقع أن حجج اختيار الإسكندر لهذا الموقع كثيرة،

الواجهة الزجاجية المطلة على البحر والبحيرة

منها أن الميناء لا يتعرض للتيارات البحرية التي كانت تدفع برواسب نهر النيل إلى شرق حوض البحر المتوسط، وأيضا وجود جزيرة فاروس على مقربة من شاطئ راقودة... إلى آخره. كما أن الإسكندر الأكبر بعد اتساع إمبراطوريته، وانضمام بلدان آسيا الصغرى وفينيقيا وفارس ومصر إليها، كان في أمس الحاجة إلى ميناء حصين يسيطر به من حيث موقعه الإستراتيجي على شرقي حوض البحر المتوسط، ليتمكن خلاله من التحكم في الطرق التجارية العالمية، بما يضمن لمدينته أن تلعب دور الوسيط في التجارة بين الشرق والغرب.

وعلى رغم أن الإسكندر الأكبر هو الذي عهد إلى المهندس «دينو قراطيس» بتخطيط المدينة، إلا أنه توفي قبل أن يراها، ومن بعده في سنة ٢٩٠ قبل الميلاد ، عهد إلى المهندس بطليموس الأول الملقب بـ «سوتير» أي المنقذ، بمتابعة أعمال البناء... وأغدق الأموال في سبيل تجميلها وإكمال إعمارها... وأراد أن يحيي فكرة المدينة الإغريقية الكلاسيكية، وأن يجمع كل تراث الحضارة الإغريقية، فأنشأ «الموسين» وهو اسم يعني معبد الربات، ومفرده «موساي» أي معبد ربات الفنون.

وكان يتوسط الموسين مذبح لهذه الربات، تحيط به القدسية، ولكنه في الوقت نفسه، كان مقرا للعلماء والأدباء، يقيمون فيه بصفة دائمة، ويتناولون وجباتهم المشتركة معا، وتصرف لهم أجور عالية، وفي الوقت نفسه، تتوافر لديهم كل وسائل البحث العلمي المتاحة آنذاك، وفي هذا الموسين، أُقيمت المكتبة الكبرى في الإسكندرية، وكانت تقع في الجزء الملكي من المدينة، الذي كان يسمى «البروخيون»، ذلك لأن بطليموس الثاني الذي كان يلقب بـ «فيلادلفوس»، أي المحب لأخيه، أقام مكتبة أخرى في الحي المصري من المدينة، المسمى «راكوتيس» أو فاروس، وكانت المكتبة الكبرى مخصصة للعلماء وصفوة القوم فقط، أما المكتبة الأخرى فكانت لعامة الناس.

ولا ندري على وجه التحديد كم عدد الكتب التي كانت موجودة في مكتبة الإسكندرية؟! ولكنها كانت تتراوح بين ٤٠٠ و ٧٠٠ ألف كتاب تقريبا، المهم في الأمر أنها ضمت كل كنوز الأدب القديم، ولقد أنفق الملوك البطالمة عليها بسخاء.

وكان رؤساء المكتبة يعينون بوساطة الملك، واكتسب هذا المنصب أهمية قصوى، لأن رئيس المكتبة في الوقت نفسه كان بمنزلة وزير للثقافة - بلغة عصرنا - وكان أيضا مربيا، ومعلما لأبناء وبنات البلاط الملكي، وهكذا يتضح أنه كان منصبا خطيرا ومهما للغاية... وكان الرئيس الأول للمكتبة هو ذينو دوتوس، والرئيس الثاني هو أبولونيوس وتلاه أرستو فاسيس ثم أرستو فانيس ثم أرستاخورس، عمل كاليماخوس في المكتبة، ووضع عدة فهارس حول الأعمال الأدبية، ولكنه لم يشغل منصب الرئيس.

لقد شهدت الإسكندرية، بفضل الموسين والمكتبة، العصر الذهبي للدراسات الأدبية واللغوية في العالم القديم، حيث أعيد جمع النصوص القديمة وتم تدوينها، وتنقيحها، وتصحيحها، والتعليق عليها، وشرحها، ولذلك فإننا ندين لمكتبة الإسكندرية بفضل الحرص على هذا التراث الضخم. فلقد اخترع الموسيون وسائل وأدوات منهجية لتدوين النصوص، فاستخدموا الأسهم «أوبيلوس» والنجوم الصغيرة «استير سكوس»، للتدليل على الأخطاء، أو تكرار الأبيات وما شابه ذلك، وهي أدوات ومناهج لا مجال للخوض فيها في مقامنا هذا، ثم وضعوا القواميس والأبحاث اللغوية، والدراسات المتخصصة في الأوزان الشعرية، وعلم النبرات وغير ذلك.

وفي مجال العلوم التطبيقية برع السكندريون في الطب، حيث أنجزوا انتصارات ضخمة في مجال التشريح وطب العيون، والمسالك البولية، وكذلك في علم وظائف الأعضاء (الفسيولوجي). ونذكر من أطباء الإسكندرية هيروفلوس وايرا ستروس وجالينوس، والأخير هو الذي يمثل آخر ما وصل إليه الطب في العالم القديم، وترجم معظم أعماله المترجم العربي حنين بن إسحاق، وهذه الترجمات هي التي ترجمت بعد ذلك إلى اللغة اللاتينية في عصر النهضة في أوروبا، وكان لها تأثير ضخم.

وفي مجال الفلك برع «بطليموس» الذي سمته العرب باسم «الماجستي»، وفي الرياضيات صعد نجم يوقليدس الذي عرف باسم «إقليدس»، وكذلك أرخميدس المعروف باسم «أرشميدس» الذي ترجمت بعض أعماله إلى اللغة اللاتينية، وعرفها الأوروبيون وتأثروا بها تأثرا كبيرا.

وإحقاقا للحق، يجب أن نربط إنجازات مكتبة الإسكندرية في الآداب والعلوم بالحضارة الفرعونية، وكذلك برخاء وادي النيل، كما لا ننسى البردي الذي صنع منه الورق مغذيا، ليس فقط مكتبة الإسكندرية، وإنما امتد ليغذي كل أنحاء العالم القديم المعروف آنذاك.

ومن المعروف أن الأدب الإغريقي الكلاسيكي من أيام هوميروس، والشعر الملحمي إلى الشعر التعليمي والغنائي والمسرحي، كل هذه الفنون الأدبية التي برع فيها الإغريق القدماء كانت تقوم على الأداء الشفوي، سواء أكان غناء أم إنشادا أم تمثيلا على المسرح، ولم يظهر استخدام الكتاب إلا في القرن الخامس ق.م. وكان عندئذ بمنزلة مذكرة يستعين بها المؤلف أو الممثل على أداء عمله، ولم يعرف تأليف الأدب في كتب تقرأ إلا في القرن الرابع ق.م، حيث نجد إشارة عند أرسطو لمؤلفين يمكن الاستمتاع بأعمالهم قراءة، وهو يذكر ذلك من باب التندر.

إن الكتب والمكتبات لم تكن شائعة فيما ندر، وحتى القرن الرابع ق.م، فلم يكن إذن الكتاب هو وسيلة النشر والاتصال، ولكن المدارس الفلسفية، كأكاديمية أفلاطون، ولوكيون أرسطو، كانت تحتفظ بمجموعات من الكتب، حتى جاءت الإسكندرية بمكتبتها الضخمة، التي لم يسبق لها مثيل، وغيرت مسار الأدب الإغريقي، وأوجدت تقاليد أدبية جديدة، حيث أصبح الكتاب هو محور العلاقة بين المؤلف و جمهوره، وحيث ظهر الأديب العالم في الوقت نفسه، ولذلك نجد أن الأدب الإبداعي، الذي يعرف باسم الأدب السكندري، يتميز بطابعه الخاص المختلف عن الأدب الإغريقي الكلاسيكي، ومعروف بالطبع أمر المعركة الأدبية التي نشبت بين كاليماخوس وأبولونيوس الروسي، حيث كان الأول يفضل الأشعار الصغيرة المصقولة، ويفضل الثاني الملاحم الطويلة، أما ثيو كريتوس فقد أبدع لونا جديدا من الأدب نسميه الآن الروايات.

إن الأدب السكندري قد مارس تأثيرا عميقا في الأدب اللاتيني، من أوله إلى آخره، حيث نجد سيد الشعراء اللاتينيين «فرجيليوس» يقلد شعراء الإسكندرية، ويحاكي كل أساليبهم الفنية، وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

وبعد كل هذه الإنجازات الحضارية لمكتبة الإسكندرية القديمة، شاء القدر أن تتعرض لحريق هائل التهمها عن آخرها. وهناك أكثر من رأي حول حدوث هذا الحريق، فيقول بلوتارخوس إنها أُحرقت عام ٤٨ ق.م. في أثناء حرب «قيصر الإسكندرية»، ولكن هناك مؤرخون آخرون يقولون: «إن الذي أُحرق آنذاك هو مخزن للغلال وآخر للبرديات، وأن أنطونيوس قد أهدى كليوباترا عوضا عن ذلك مئتي ألف لفافة بردية». وهذا غير معقول بالطبع تاريخيا، لأن مكتبة الإسكندرية، لو كانت قد وصلت سليمة حتى الفتح العربي الإسلامي، أي في القرن السابع الميلادي، لتغير وجه التاريخ الثقافي كله، ولكان من المحتمل أن تصلنا كل نصوص الأدب الإغريقي سليمة، لأنها كانت في هذه الحالة ستتسرب إلى بيزنطة، وغيرها من المراكز الحضارية آنذاك. والرأي المرجح في حريق مكتبة الإسكندرية، أنها أحرقت في التسعينيات من القرن الثالث الميلادي إبان حرب الإمبراطور أورليانوس ضد زنوبيا، أو إبان الاضطرابات الطائفية المتكررة في تلك الأونة.

ومع ذلك فإن حرق المكتبة في القرن الثالث الميلادي لا يعني أن تأثيرها قد توقف بعد ذلك، لأنه من المعروف أن هذه المكتبة قد غذت مكتبات أخرى صغيرة خاصة انتشرت في أنحاء الوادي الخصيب، بل وتجمعت مجموعات كثيرة من الكتب المأخوذة من الإسكندرية في صحراء مصر الشرقية والغربية، ودليلنا على ذلك هو الاكتشافات البردية المتكررة والمتجددة دوما، التي تمدنا بين الحين والآخر بنصوص أدبية إغريقية مدفونة في رمال مصر هنا و هناك.

وثمة دليل آخر، هو أن مكتبة الإسكندرية قد أدت دورها الحضاري كاملا، حيث إن الكثير من النصوص وصلت إلى أيدي العرب فترجموها وحفظوها لنا وللبشرية جمعاء... ولا ننسى أنه إذا كانت مكتبة الإسكندرية قد أحرقت في القرن الثالث الميلادي، فإن هذا التاريخ يعد متأخرا بالنسبة إلى الحضارة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نقوش فرعونية تزين جدار المكتبة

الرومانية، التي بلغت ذروتها وعصرها الذهبي في النصف الأخير من القرن الأول قبل الميلاد... وإذا كانت هناك شهادة يجب أن تتوج بها هذه المكتبة حضاريا وتاريخيا، فهي أن الحضارة الرومانية قد اقتبست من شعلة الإسكندرية ما يكفيها لمواصلة المسيرة الحضارية.

ولقد استقر في كتابات الغربيين مقولة خاطئة تدعي أن العرب هم الذين أحرقوا مكتبة الإسكندرية، التي أصبحت بعد ذلك أشهر مكتبة على الإطلاق في العصر القديم، وخطورة هذه التهمة أنها تؤدي إلى نزع سمة التحضر عن العرب، وإثبات أنهم همجيون، لا يحترمون منجزات الحضارة، ولا يقدرون معالم المدنية، ومن الجدير بالذكر أن عددا من خيرة العلماء والباحثين المصريين قد تصدوا للرد على هذه التهمة، استنادا إلى التحليل النقدي للروايات التاريخية التي وردت بعد عصور طويلة من احتمال وقوع حادثة الإحراق، وكذلك بالاعتماد على ما مر بمكتبة الإسكندرية القديمة نفسها.

ففي عصور سابقة على مجيء العرب، وذلك حين هُدمت وأُحرقت على يد قيصر سنة ٤٧٠ قبل الميلاد، بحيث لم تقم لها قائمة بعد ذلك، وأن العرب عندما فتحوا مصر سنة ٦٤٢ ميلادية، لم يجدوا في مكتبة الإسكندرية، أو فيما تبقى منها، سوى عدد من كتب الجدل الديني، وبعض كتب قواعد اللغة اليونانية القديمة، لكن الحجة القوية في هذا الرد لم تجد من يلقي عليها الضوء الكافي، وهي تتمثل في أن الفتوحات العربية، لم تكن غزوات عسكرية هدفها الإبادة والتدمير والتطهير العرقي، كما هو مشاهد حاليا في الحروب كافة، وإنما كانت تمكينا لحضارة جديدة، تقوم على الإيمان بالله الواحد، وإشاعة قيم العدالة والمساواة بين الشعوب، ودعم نظم البناء والاستقرار.

وليس الدليل على ذلك مجرد أحاديث تروى، وادعاءات تهوم في الفضاء، وإنما شواهد محسوسة ما زالت قائمة حتى اليوم، تتجسد في المساجد والمدارس والمستشفيات، إلى جانب مئات الآلاف من المخطوطات التي انتشرت في كل مكتبات العالم، وتمتلك مكتبات العواصم الغربية منها، وبخاصة لندن وباريس وبرلين ومدريد ما يكاد يفوق ما لدى العرب أنفسهم.

إن الذين روجوا لتهمة إحراق مكتبة الإسكندرية القديمة على يد عمرو بن العاص يتجاهلون تماما، بل إنهم يصمتون صمتا مطبقا، أمام حب العرب للفنون والمؤلفات، وتشجيع حكامهم وأثريائهم على وضعها وترويجها، بل الحفاظ عليها وصيانتها في أماكن خاصة أو عامة، والدليل على ذلك أننا نجد المؤلفين العرب في أغلب الأحيان يصرحون في مقدمات كتبهم بأنهم إنما ألفوا هذا الكتاب أو ذاك، بناء على طلب خليفة أو أمير، أو صديق ممن «لا يرد مطلبه».

وقد قدم العرب إلى العالم أجمع نموذجا رائعا على احترام الثقافات الأخرى وتقدير إنجازاتها، حينما أنشأوا في القرن الثامن الميلادي «بيت الحكمة»، وهو مؤسسة ضخمة للترجمة، تحت الإشراف المباشر من الحكام، كان يجري فيها نقل كل ما يمكن الحصول عليه من مؤلفات إغريقية وفارسية وهندية...إلخ، إلى اللغة العربية، ومن المعلومات المؤكدة في هذا الصدد أن بعض هذه المؤلفات قد ضاعت أصولها لدى شعوبها، بينما احتفظ العرب بها في ترجماتهم لها، وأوضح مثال على ذلك كتاب «كليلة ودمنة»، الذي ترجمه ابن المقفع إلى اللغة العربية في منتصف القرن الثامن الميلادي.

وفي العصر الحديث سارعت مصر بإنشاء دار الكتب المصرية في القاهرة سنة ١٨٧١، وأصبحت تحتوي على المخزون الأكبر من المؤلفات العربية، تلتها بتواضع شديد بلدية الإسكندرية في إنشاء مكتبتها سنة ١٨٩٠، ثم توالت المكتبات في كل أنحاء مصر، دلالة على أن شعبنا العربي المصري العريق لا يكاد تستقر به الأحوال حتى يقبل على مصادر المعرفة، وينهل بغير حدود من ينابيع الحكمة، بينما يجري في مصر حاليا تعميم تجربة مكتبتي الأسرة والطفل، بعناوين متنوعة وأسعار رمزية كما قامت الدولة بالتعاون مع اليونسكو بإعادة إحياء وبناء مكتبة الإسكندرية على طراز حديث، وبأسلوب تكنولوجي متطور، لكي تكون منارة علمية وثقافية وحضارية تطل على شاطئ البحر المتوسط، وتضاهي ما يوجد في كل عواصم أوروبا من مكتبات ضخمة، وتؤكد من جديد أن الشعب العربي المصري، الذي أضاءت حضاراته القديمة والوسطى أرجاء العالم القديم والحديث، هذا الشعب هو الذي يتقدم مع الألفية الثالثة، ليقيم صرحا معرفيا، سوف تكون له من دون شك آثاره الواضحة على المستويين المحلي والعالمي.

إن مكتبة الإسكندرية ليست مجرد مركز ثقافي عالمي، لكنها وبحق جامعة عالمية، فالمكتبة ليست فقط دارا للكتب، وإنما هي الملتقى لكل الناس، وكل الأجناس، وإذا كان دورها القديم انحصر في أنها مركز تفاعل الحضارات، فإن مصر أعادت بناء المكتبة من منطلق إيمانها بفلسفة معايشة وتلاقي الثقافات والحضارات وتواصلها... وبهذه المكتبة تعود الإسكندرية مرة أخرى مركزا للإشعاع الثقافي لمنطقة دول البحر المتوسط كما كانت منذ فجر التاريخ، حيث تفاعلت على أرضها الحضارات الإغريقية والرومانية والعربية والإسلامية، فهي تعود لتواصل هذا الإشعاع لكي لا يستفيد منه أبناء مصر والأمة العربية الإسلامية وأبناء البحر المتوسط فقط، وإنما العالم كله، فإنه بعد افتتاحها سيكون هناك برنامج بحيث تصبح المكتبة مؤهلة لهذا الدور، من خلال ندوات ودراسات ومحاضرات ومعارض علمية وفنية، وأنشطة ثقافية يشارك فيها كبار علماء العالم ومفكريه وأدبائه وفنانيه.

إن مصر من منطلق إحساسها بأهمية هذه المكتبة الوطنية ودورها، فقد أعادت بناءها بأموال مصرية ومساهمات دولية، وقد كان إعلان أسوان عام ١٩٩٠ الذي دعا إليه الرئيس حسني مبارك في هذا التجمع العالمي، قد أسفر عن تبرعات بلغت قيمتها ٦٤ مليون دولار، وقد وصلت التكلفة الإجمالية إلى ٢٤٠ مليون دولار، أي أن التبرعات لا تزيد قيمتها على ٢٥٪ فقط من المبلغ الذي أنفقته مصر لإنشاء هذا الصرح الحضاري الكبير، في الوقت الذي يعاني فيه شعبنا العظيم شظف العيش وصلف الحياة... فأي شعب هذا يا سادة الذي يعشق ويفضل غذاء العقل على غذاء البطن... إنه الشعب المصري العظيم.

لقد عقد اتفاق دولي بين مصر واليونسكو والبنك الدولي، والبرنامج العالمي الإنمائي للأمم المتحدة، و جامعة الأمم المتحدة في طوكيو حتى تشترك هذه الهيئات معنا في إدارة المكتبة، وفي الحصول على التمويل اللازم لها في المستقبل، ونحن نريد أن يساهم العالم في هذا الصرح الثقافي، وذلك تأكيدا لمشاركة الخبرات العالمية مع الخبرات المصرية في تمويل الأنشطة، وتوفير احتياجات المكتبة التي تحتاج إليها في التشغيل.

وقد بنيت مكتبة الإسكندرية الجديدة في موقع مكتبة الإسكندرية القديمة نفسه، في الحي الملكي أيام الحضارة اليونانية الرومانية، وفي الحي الذي ما زال يحمل اسم المهندس سوتير الذي أنشأها، وتطل واجهتها الشمالية على البحر المتوسط عند المنطقة المعروفة باسم «لسان السلسلة»، في مواجهة مجمع الكليات النظرية لجامعة الإسكندرية في منطقة الشاطبي، نسبة إلى ضريح سيدي محمد الشاطبي رضي الله عنه، الموجود بجوار المكتبة وعلى بعد مائة متر تقريبا.

إن مكتبة الإسكندرية الجديدة تحتوي على كل ما أنتجه العقل البشري من إنجازات، في مختلف ألوان الثقافة والفنون والعلوم والحضارات بكل لغات العالم، بحيث تكون جسرا يربط الحاضر بالماضي، ونافذة تنفتح على المستقبل، ولضمان ذلك قامت المكتبة بوضع سياسة ثابتة لتنمية المقتنيات بالتعاون مع برنامج الأمم المتحدة للتنمية التابع لليونسكو، ويبرر خصوصية المكتبة أنها مركز للإشعاع الثقافي، وليست مجرد خزانة للكتب، وستكون لهذه المكتبة ملامح خاصة تميزها عن غيرها من المكتبات الكبرى، وستكون لها إمكانات فعالة وحديثة لتقديم المعلومات إلى المنطقة العربية، والبحر المتوسط، كهمزة وصل بين الشمال والجنوب وبين الشرق والغرب.

أما عن البناء والفكر الهندسي وراء هذا الصرح الضخم والمشروع البديع، فلقد أُنشئ جسم المكتبة على هيئة قرص الشمس وهو يبزغ من خلف الماء، استلهاما لفكرة الإبداع والخلق، والنور القادم من حضارة مصر القديمة التي كان قرص الشمس يعني لها الكثير... وقد لا يصدق المارة وهم يرون القرص الماثل أمامهم، أنه ارتفع على قمة ١١ طابقا تحت الأرض، بجوار مياه البحر مباشرة، وكأن المكتبة تتحدى الغرق.

إن إجمالي مسطح الأدوار يبلغ ٨٥ ألفا و٤٠٥ أمتار مربعة، ويبلغ ارتفاع المبنى ٣٣ مترا فوق سطح الأرض، ويضم قاعة كبرى للمؤتمرات وعدة قاعات أصغر للمحاضرات والاجتماعات، وبها أحدث وسائل الاستماع والترجمة الفورية في العالم، لعرض جميع أنواع المصنفات الفنية، ومجهزة بشاشات تستقبل الأقمار الصناعية، وهي من الداخل مقسمة إلى العديد من الأجنحة والأقسام لخدمة الباحثين وغيرهم، منها المكتبة الرئيسية، وللمرة الأولى مكتبة خاصة بالشباب.

لقد قالت مجلة «ترافيلا» كبرى المجلات الأمريكية في مجالات السفر والسياحة، إنها قامت بإجراء استطلاع حول عجائب الدنيا السبع الجديدة، في بداية الألفية الثالثة، على غرار عجائب الدنيا السبع في الحضارات القديمة، فجاءت مكتبة الإسكندرية الجديدة واحدة من بين هذه العجائب في العصر الحديث إلى جانب محطة ماجنتا الفرنسية في باريس، ومبنى البرلمان الألماني الجديد في برلين، ومطار بلباو في مدريد بإسبانيا، ومتحف الفنون بريو دي جانيرو في البرازيل، وفندق برج دبي بالإمارات المتحدة، وأشارت المجلة إلى أن مشروع المكتبة هبة حضارية مصرية عربية رائعة.

ولا شك في أن اليونسكو لعبت دورا كبيرا في دعم مكتبة الإسكندرية، حينما أعلنت المسابقة الدولية لأعمال المكتبة، ودعمتها بأوجه مختلفة من بعثات ونشاط داخلي، وأمدتها بأول مكتبة رقمية في الشرق الأوسط، وقد قامت إدارة المكتبة بإرسال بعثات للتدريب في الخارج لكي تصبح مكتبة الإسكندرية أرقى وأكبر من مكتبة الكونجرس الأمريكية والمكتبة الإنجليزية، وقد دعمتنا في ذلك جمهورية فرنسا واليونسكو، وأرسلت البعثات إلى أمريكا وألمانيا وإنجلترا وفرنسا، كما سيكون هناك معهد متخصص لترميم الآثار تابع أيضا للمكتبة.

افتتحت مكتبة الإسكندرية أبوابها لطلاب المعرفة، وراغبي الثقافة من مختلف دول العالم، مؤكدة منذ اللحظة عالميتها من ناحية، وطابعها الإنساني من ناحية أخرى، وفي الوقت الذي تتجه فيه الدول إلى الدخول في منافسات اقتصادية، بالغة الشراسة في ظل نظام عالمي جديد، يكاد يخلو من القيم الإنسانية الأصيلة، ترفع مصر العربية صوتها بقيم العلم والثقافة والحوار الحضاري والتقريب بين الشعوب

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

الواجهة الزجاجية المضيئة

«مكتبة الإسكندرية» الاسم المنطوق أو المكتوب عندما نسمعه أو نقرؤه لا يصل إلى عقولنا كاسم محايد لمبنى أو مشروع ثقافي. لأنه يأتي محمّلا بوقائع تاريخية ووشائج وصراعات بين حضارات، ويكون التساؤل الذي يأتي مباشرة إلى العقل هو أي مكتبة؟

أهي المكتبة القديمة التي عاشت في العصر البطلمي، وضمت في جوانبها خلاصة الفكر الهيليني - الروماني، ومر عليها رياضيون وفلاسفة من العالم القديم كفيثاغوتر، والتي تكونت في جوانبها مدرسة فلسفية كان أبرز فلاسفتها أفلاطون، وأثرت بشكل بالغ في المنظورات المسيحية واليهودية الفكرية فيما بعد، أم المكتبة الحديثة التي تسجل سطرا جديدا في كتاب الإبداع الثقافي والمعماري؟

حسني عبدالرحيم - مصر

مكتبة الإسكندرية

حرقها البطالمة وأعاد المصريون بناءها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعد حادثة نهاية المكتبة القديمة إحدى أبرز الحكايات تناقضا وتعبيرا عن سوء النية والدوافع لدى كتّاب التاريخ، فحتى وقت قريب كان المتداول في الدوائر التاريخية أنها أحرقت بعد الفتح الإسلامي، مع إضافة حكاية ليس هناك أي دليل على حدوثها، من أن أمير الجنود عمرو بن العاص أحرقها تحت دعوى أن ما فيها من تواريخ نافعة يحتويه القرآن الكريم، وما تحتويه من علوم فاسدة فإن المسلمين في غنى عنه، وهي حكاية تُناقض تماما سلوك المسلمين وتصرفهم في البقاع التي فتحوها في عصور الخلافة الراشدة على الأقل.

والأرجح حسب وثائق جمعها الدكتور إسماعيل سراج الدين المدير المرموق لمكتبة الإسكندرية الجديدة، أن إحراق المكتبة القديمة حدث في أواخر العصر البطلمي الذي اجتاحت فيه البلاد فوضى عارمة أدت إلى هبّات شعبية متكررة، وأن المكتبة قد أُخليت ونهبت عدة مرات، وانتهى الأمر بحرق مبانيها على الشريط الساحلي الذي تنتهي عنده جزيرة فاروس.

أما حكاية عمرو بن العاص فهي اختلاق من المستشرقين في ظل الصراع الدائم بين حضارات جنوب المتوسط وشماله على امتلاك الرأسمال الرمزي لتأسيس العلم والمعرفة والدفاع عنهما. بدأت في منتصف التسعينيات من القرن الماضي فكرة إعادة تأسيس مكتبة الإسكندرية، أولا على أيدي أكاديميين في الجامعة، ثم تبنتها الدولة في ظل مواجهة متجددة في بلاد النيل بين أنصار القديم والجديد.

في الإعلان الافتتاحي للمشاركين في دعم ورعاية المشروع، الذي تم في أسوان في جنوب الوادي، وحضره عدد من رؤساء الدول، تبارت دول الغرب ونافستها في المباراة دول عربية للإسهام في هذا المشروع الثقافي، وكان السؤال: من سيعيد إنشاء المكتبة؟

في النهاية أُعلنت مسابقة دولية لتصميم المبنى الذي ستقوم داخله المكتبة الجديدة، وفاز بها مكتب معماري من النرويج بالاشتراك مع مجموعة من مصر صمموا مبنى ليقام على الشريط الساحلي بين جامعة الإسكندرية والميناء الشرقي.

الآن ونحن في عام ٢٠٠٢، اكتمل إنشاء المبنى وتم افتتاحه للزائرين، مما يمكننا من مناقشة تكوينه وجمالياته والرسائل المختلفة التي يحملها.

بادئ ذي بدء، نقرر أنه لا يمكننا فصل الفكر المعماري الذي عمل على التصميم، عن المناقشة التاريخية حول المكتبة القديمة، وحول علاقة الشرق بالغرب، ولا يمكن كذلك تنحية الإشكاليات التي تطرح منذ عقدين من «صراع الحضارات» أو تكاملها. كذلك الأسئلة التي طرحها المجددون

قاعة المحاضرات

المصريون على الأخص حول طبيعة التكوين الثقافي المصري أعربي إسلامي أم متوسطي، أم فرعوني؟

كل هذه الأسئلة وأسئلة أخرى تطرح نفسها عند تصميم مبنى مركزي ورمزي في مدينة اسمها نفسه وموقعها كذلك يطرحان هذه الإشكالات. حيث كانت توصف قديما «الإسكندرية» بالقرب من مصر.

نود التأكيد بداية على أن المكتبة الجديدة هي مشروع جديد تماما، وليس له صلة بالمكتبة القديمة إلا بالمكان واستخدام الأسطورة المتعلقة بالمكتبة القديمة، لإضفاء هالة تاريخية على المنشأ الجديد، وهو أمر شائع في الثقافة. المكتبة القديمة لم تكن مكتبة بالمعنى المتعارف عليه حاليا، عندما نتحدث مثلا عن مكتبة الكونجرس أو المكتبة الوطنية في باريس، وإنما كانت أكاديمية يؤمها طلاب العلم والبحث والمناظرة، ويستقر في جانبها أقطاب المدارس العلمية والفلسفية، وكانت تشكل الحصن الأخير لتراجع العلم والفلسفة الهيلينية - الرومانية بعد أن اضطربت أحوال روما وأخذت في الأفول، كانت الإسكندرية حينذاك مدينة يتحدث أهلها اليونانية ويتسمون بأسماء هيلينية وتسكنها جماعات من اليهود واليونانيين وقليل من المصريين.

المكتبة الجديدة بنيت في مدينة تضم عدة ملايين من البشر يتحدثون العربية ويشكل الإسلام العقيدة الدينية لأغلبيتهم، والمسيحية الشرقية عقيدة أقلية منهم على رغم ما تزخر به المدينة من دور عبادة مهجورة لليهود والأرمن والكاثوليك وكل طوائف البروتستانت. تضم المدينة جامعتين عربيتين «جامعة الإسكندرية» و«الأكاديمية العربية». يحرس المدينة على الشريط الساحلي، سلسلة من المساجد تضم مقامات عدد مهم من أولياء الله الصالحين، كثير منهم علامات في الفكر الإسلامي أمثال سيدي عبدالرحمن، سيدي كرير، سيدي العجمي، سيدي القباري، سيدي المرسي أبي العباس سيدي البوصيري، سيدي الشاطبي، سيدي جابر (ابن جبير)، سيدي بشر، سيدي كمال. ويتوسط هذه المساجد، على شريط البحر، مسجد القائد إبراهيم صاحب الفتوحات الشهيرة في الإمبراطورية العثمانية وابن محمد علي باشا مؤسس مصر الحديثة. والطريف أن إبراهيم باشا عندما سئل أين ستتوقف جيوشك؟ أجاب عندما تصل إلى آخر المتكلمين باللغة العربية.

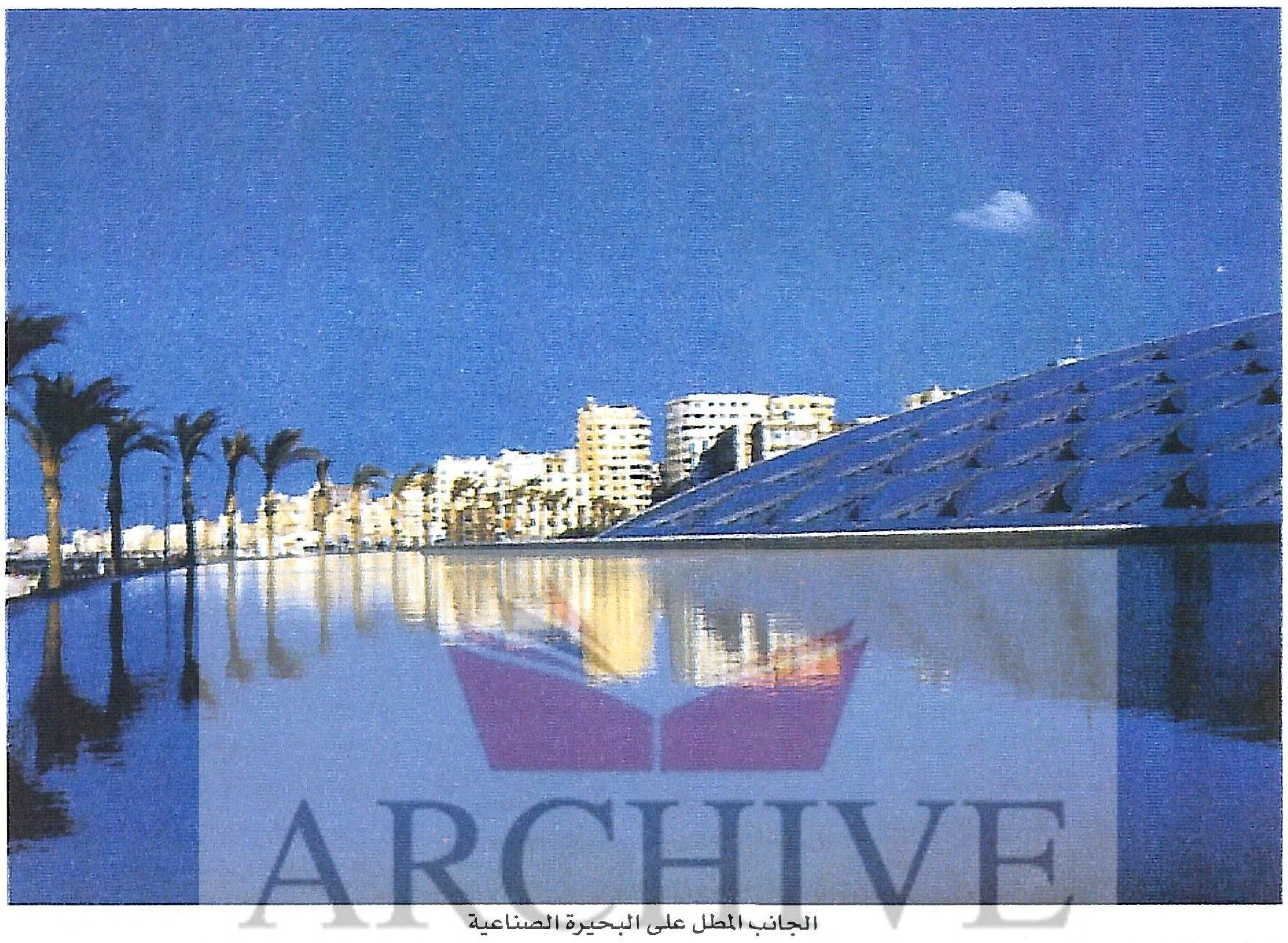
المكتبة الجديدة إذن محاطة بمآذن الأولياء العلماء المرابطين، وهذا يضعها في مقام جديد. الآن دعونا ننظر كيف صممت مبانيها وماذا تقول!

مثلما خرجت منيرفا من رأس جوبيتر، خرجت من البحر مكتبة الإسكندرية الجديدة.

إسطوانة مشطوفة على زاوية ٤٥ تخرج من منطقة لاهي باليم ولا هي باليابسة، نصفها المضيء الذي يواجه السماء، هو واجهة زجاجية تتطلع إلى السماء وإلى الشاطئ الشمالي للبحر المتوسط.

أينما جلست داخل المكتبة يتجه بصرك إما إلى السماء وإما باتجاه أوروبا، وإذا نظرت من أوروبا ترى كل المكتبة وكل الباحثين وكل

> ”في أواخر العصر البطلمي اجتاحت البلاد فوضى عارمة أدت إلى هبات شعبية متكررة، نهبت خلالها المكتبة عدة مرات، وانتهت بحرق جميع مبانيها“



الجانب المطل على البحيرة الصناعية

أعمدة وقاعات مطالعة بمستويات مختلفة

> ”تخرج المكتبة من البحر على شكل إسطوانة مشطوفة زاويتها ٤٥ درجة، نصفها المضيء الذي يواجه السماء عبارة عن واجهة زجاجية تتطلع إلى شاطئ البحر“

الكتب كما لو كانت عينا السماء وأوروبا ترعيان القارئين.

سطح الأسطوانة المصمت يواجه بر مصر وأفريقيا والمحيط العربي والسكان، وهو مغطى بالكامل بالجرانيت الأسواني الذي يتحدث عنه التاريخ الفرعوني، ذلك أن الرخام روماني والجرانيت الذي يكسو السطح قد نحت كله بحروف الأبجديات المختلفة من الهيروغليفية إلى العربية واللاتينية. والمتطلع من الخارج (داخل البلاد) عندما ينظر من جامعة الإسكندرية باتجاه المكتبة سيحجز بصره هذا الحائط الجرانيتي، حاجزا البحر وأوروبا ناحيته الأخرى. والأبجديات التي لا تحمل معنى مفهوما وكأن المشهد من داخل البلاد يعني تعلم الكلام لكي تدخل «البانسيون»، وترى السماء والبحر والعالم (أوروبا)، ولكي يغمرك الضياء الذي تعكسه الواجهة الزجاجية.

داخل الإسطوانة المشطوفة (المكتبة) تتكون القاعات المخصصة لحاملات الكتب والمطالعة من سبعة مستويات، ترى بعضها أسس جميعا بأرضيات من «خشب الأرو» ومقاعد منحنية مرتفعة الظهر من الخشب نفسه، ويستطيع كل الجالسين أن يسندوا رؤوسهم إلى مساند المقاعد وهم يتطلعون إلى كتبهم أو إلى السماء وناحية أوروبا، ولا تتيح قاعات المطالعة أي خصوصية فالجميع مشاهد ويشاهد الجميع، ولا يتيح المكان أي سرية تسمح بحبك مؤامرات أو تفكير مخالف. وتستطيع حصر كل الموجودين وحالتهم النفسية بوساطة كاميرا تلفزة واحدة توضع في منتصف السقف الزجاجي. إنها لا تشبه إلى أي حد مكتبة «اسم الوردة» لأمبرتو إيكو، وهو بالمناسبة ضمن مجلس أمناء مكتبة الإسكندرية.

الأعمدة الداخلية والحاملة للسقف الزجاجي، التي تبدو كأنها تمنع السماء من السقوط على الأرض، لا تحمل أي طابع خاص، فهي مجرد أعمدة إسطوانية باردة ذات ملمس معدني.

الكوبري المعدني، الزجاجي الذي يصل من رصيف حرم الجامعة، يمر بمبنى المكتبة وينتهي هو الآخر في اتجاه البحر.

الساحة المحيطة بالمكتبة تدخلها من ناحية الجامعة، ولا تستطيع أن تتجه إلا شمالا أو تعرج نحو الداخل، وإذا اتجهت شمالا ستنتهي عند بحيرة صناعية تجعل الاتصال بالبحر من دون انقطاع بصري يصنعه الطريق هو الاحتمال الممكن بصريا.

صيغ هذا المبنى الممتاز، الذي يشكل علامة بارزة في العمارة «ما بعد الحداثية»، وفق مفهوم أيديولوجي واضح هو أن الوظيفة المفترضة له أن يكون حلقة وصل بين مصر والعالم الغربي، ويكون مصبا لمعرفة غربية داخل العالم العربي الإسلامي.

وتحقيق المبنى وتنفيذه تما وفق معايير شديدة الصرامة والدقة لأداء هذه الوظيفة، لكن السؤال الذي تطرحه هذه الكاتدرائية المعاصرة على المجتمع وعلى التاريخ هو: إلى أي حد ستتفاعل أو تتصارع مع تلك المنائر الشامخة التي تزرع الشاطئ وتضم رفات علماء وفلاسفة وقادة كانت معركتهم الحقيقية مع أوروبا المنتصرة منذ عدة قرون ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين متحف اللوفر ومتحف الفنون المعاصرة قرب قوس النصر وورش الفنانين ومعارضهم المشاغبة، يعيش الفن التشكيلي في باريس إيقاعه المتسارع، ويمارس بذلك شغبه المعهود الذي يضمن له حيوية وقدرة على استيعاب أكثر الحركات التجريبية تمردا وثورة على قواعد الكلاسيكية.

د. سعيد الناجي - باريس

ساحة متحف اللوفر

باريس.. مدينة المتاحف

في باريس، تتعايش اتجاهات الرسم الكلاسيكي مع اتجاهات الرسم المعاصر، تنضاف إليهما حركات التشكيل التي هجرت منذ زمن اللوحة واللون لتجد غايتها في الأشياء والأدوات والمواد المختلفة تقيم بها أعمالا تشكيلية في الفضاءات العامة.

هيبة التاريخ

ينتصب متحف اللوفر في قلب باريس، متشبثا بالقيم الرمزية للقصر الملكي الذي يوجد فيه، وبقيم الأعمال واللوحات الساهرة في جنباته تحكي قصة الإبداع الإنساني على مر العصور. بهذا، يتحول المتحف إلى حارس رهيب لأصول الفن التشكيلي في الغرب، ويمارس بحجمه الكبير، وبعظمة بنائه الملكي، سلطة كبيرة في التقليد الجمالي للرسم والتشكيل.

وإذ تنتصب لوحة الموناليزا الشهيرة، بابتسامتها الملتبسة الملغزة، مقدمة المثال الكبير على سمو الرسم الذي يستطيع أن يخلق من منظر طبيعي ويومي عادي عملا إبداعيا مشحونا بالمعاني والإيحاءات، تترامى في جنبات اللوفر لوحات تشهد على عظمة الفن الكلاسيكي من الرسم الطبيعي إلى الباروكي إلى الانطباعي إلى غيرها من اتجاهات الفن ومدارسه.

لا يكتفي متحف اللوفر باللوحات وأعمال الفن التشكيلي، ولكنه يتوفر على مجموعة هائلة من الآثار التي تنتمي إلى حضارات متعددة، لعل من أهمها وأجملها على الإطلاق آثار الحضارة العربية الإسلامية. تنتصب النقوش المصرية القديمة، وتستلقي قربها مومياءات العهود المصرية الغابرة، وتسهر السيوف العربية القديمة وأواني الطبخ ومفاتيح المدن الغابرة في جنبات المتحف شاهدة على حضارة عربية عريقة وغنية. والجميع يعلم أن أغلب تلك الآثار وصلت إلى المتحف، خلال مدد من الزمان الحديث، بطرق مشبوهة تمتزج فيها السرقة بالخيانة بالارتشاء، ناهيك عن شطط المستعمرين في استعمال سلطتهم لإفراغ البلدان المستعمرة من آثارها ورموزها وتاريخها الحافل.

وفي كل الأحوال، يبقى متحف اللوفر مفخرة لباريس، وللعالم كله، بفضل ما يضمه من أعمال ولوحات وآثار، تدل في النهاية على عظمة الإبداع الإنساني على مر العصور. وإذا كان المتحف يقدم نموذجا دقيقا على الفن التشكيلي الكلاسيكي، فإن باريس استطاعت أن تفتح أمام الفن المعاصر سبلا لكي يعبر عن إنجازاته وتطلعاته.

متحف الفنون المعاصرة التكنولوجيا المبدعة

يحدث هذا المتحف قطيعة تامة مع متحف اللوفر، لأنه يضم كل الأعمال المعاصرة التي تتوسل بالتكنولوجيا ووسائط الاتصال، وتستثمرها باعتبارها مواد للتعبير التشكيلي المعاصر. لهذا، لا تجد في هذا المتحف لوحات بالمفهوم التقليدي للكلمة، أي لوحات مرسومة يحيط بها الإطار الخشبي المعروف، ولكنك تجد أعمالا منصوبة، تكون عبارة عن غرفة ذات مواصفات خاصة من حيث الأرضية والجدران، أو تكون عبارة عن أشرطة صوتية أو سينمائية تعرض باستمرار للزائرين. وفي أحد الأعمال اختار الفنان أن يضع أفرشة من جلود الحيوان وسط غرفة، يستلقي عليها الزائرون ليشاهدوا أشرطة مصورة تعرض على سقف الغرفة.

وتسمح صيغة الفن المعاصر لكل الفنانين بتقديم أعمالهم التي لا تحترم مواصفات الرسم التقليدي.. وهكذا، نجدهم يختلفون باختلاف المواد التي يشتغلون عليها مثل أسلاك الكهرباء أو الماء أو الوسائل السمعية البصرية أو غيرها من المواد. وتتمثل غاية الفنانين، وفق هذا التصور، في التمرد أولا على مفهوم اللوحة التقليدي، وتعويضه بمفهوم فني جديد يجمع بين الرسم والنحت، ويغير علاقة المشاهد بالعمل الفني، حيث يعوض تلك العلاقة القديمة التي تتمثل في «المشاهدة» بعلاقة جديدة تتمثل في استدعاء الزائر إلى أن يدخل إلى العمل الفني ويعيش أجواءه. ولهذا، يقبل الزوار على بعض الغرف المظلمة في المتحف، التي صممها الفنانون خصيصا للاسترخاء بفضل مقاطع موسيقية ألفت خصيصا لذلك أو أشرطة مصورة.

ولعل ما يثير الانتباه في هذا المتحف الحداثي الطابع، أن أغلب زواره من الشباب المتمدرس الذي يعجب أيما إعجاب بالطابع المبتكر للأعمال المقدمة، وبعمقها التجديدي الذي ينسجم مع ميوله الطموحة. ومن الطبيعي أن الفن التشكيلي الكلاسيكي يبقى دائما وفيا لمفهوم برجوازي للعمل الفني، يحيط هذا الأخير بهيبة من النبل والعظمة لا تسمح بالتجديد والابتكار بسهولة.

ربما يستمد متحف الفنون المعاصرة مشروعية وجوده من وجود متحف اللوفر، حيث يقف كل واحد منهما على طرف نقيض من الآخر، وذلك من أجل استيعاب كل تجليات الفن التشكيلي والسماح لشغبه الجميل، سواء كان كلاسيكيا أو حديثا، بالعثور على طريق نحو الجمهور. ومن هذا الاختلاف بين الرسم التقليدي والتشكيل الحديث تستوعب باريس المحاولات الفنية الأكثر جرأة وتمردا...

منحوتات بابلو

ربما أصبح بابلو بيكاسو كلاسيكيا الآن، وهو الذي أحدثت رسوماته في بداية القرن العشرين ثورة هائلة في الفن التشكيلي. فالجميع ممن يهتم بالفن، وربما ممن لا يهتمون به، يعرفون شخصية بابلو بيكاسو وبعض لوحاته. فلوحة الغرنيكا هي الآن لوحة معروفة لها مكانها في تاريخ الفن الغربي، تدرس في الجامعات ومعاهد الفنون، مثلها في ذلك مثل لوحة «نساء أفينيون»، وهما اللوحتان الأكثر شهرة في أعمال الرسام.

ولهذا، حين تدخل إلى متحف بيكاسو قرب ساحة لاباستيل في باريس، وتتجول في ردهاته، تجد أغلب أعمال الفنان إلا اللوحتين المشار إليهما «الغرنيكا» و«نساء أفينيون»، ولا يخفي المسؤولون عن المتحف امتعاضهم من غياب أشهر لوحات الفنان عن المتحف الذي أنشئ خصيصا لتكريمه.

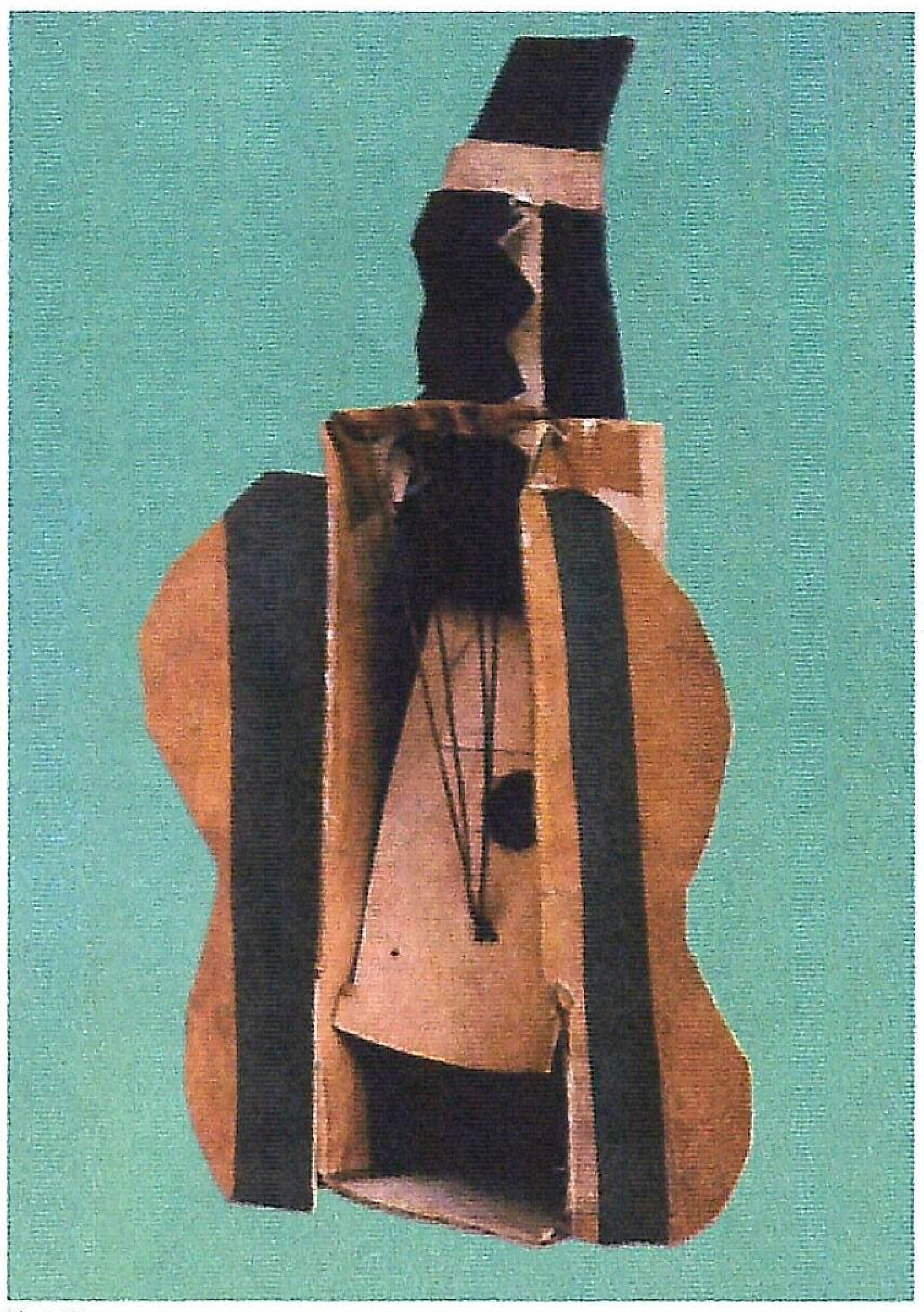
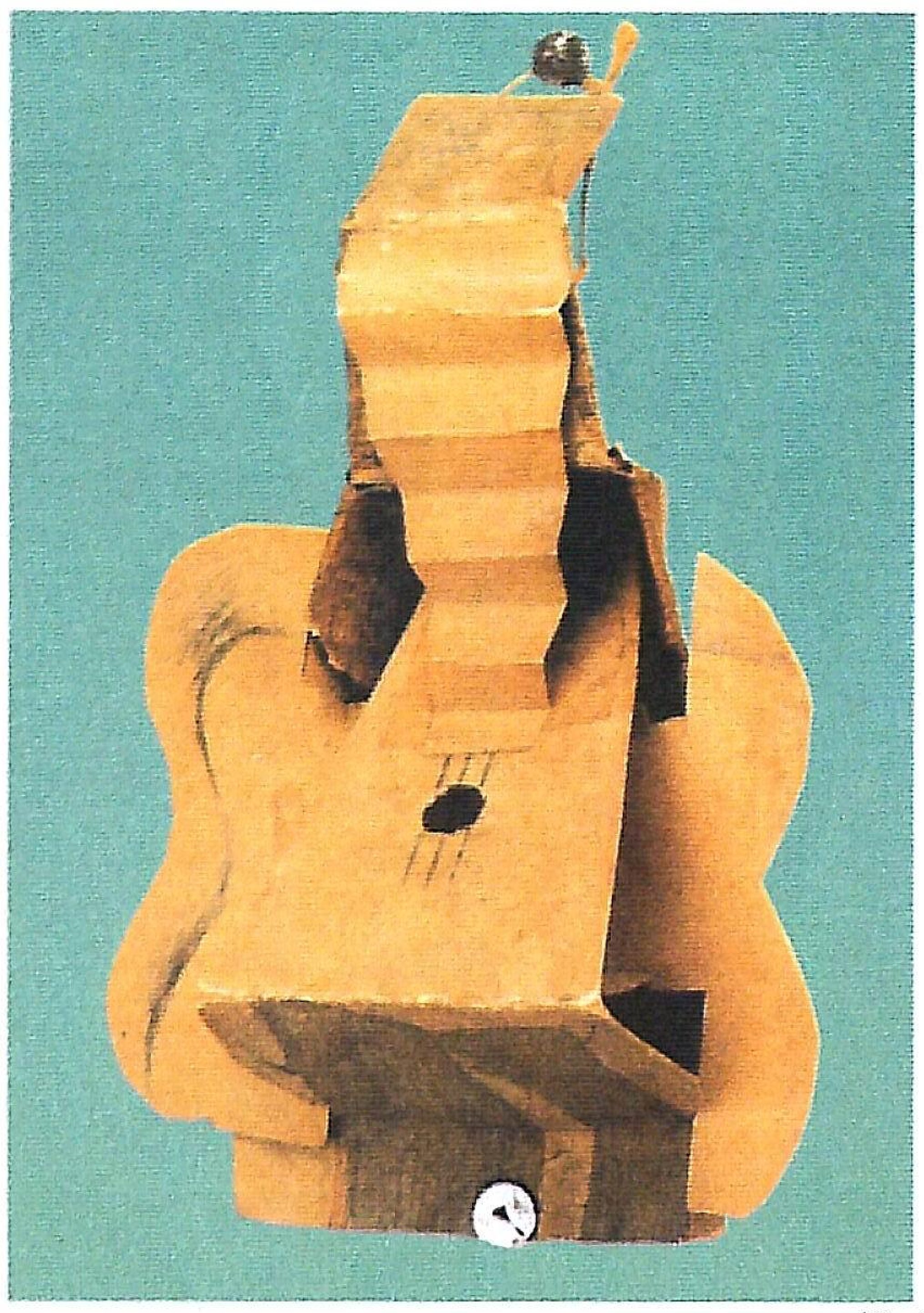
ولكن، يبدو لي أن الشهرة التي اكتسبتها بعض لوحات بيكاسو تغطي على القيمة الفنية الكبيرة لأعماله الأخرى، ولعل هذا يبرز بالضبط بفضل غياب «الغرنيكا» و«نساء أفينيون» عن المتحف. وأقصد بأعمال بيكاسو الأخرى منحوتاته ذات الطابع الحداثي والتجديدي حتى بالنسبة لتيار الرسم التكعيبي الذي كان رائده.

فإذا كانت لوحات بيكاسو أحدثت ثورة هائلة في تاريخ الفن التشكيلي المعاصر سميت ثورة المدرسة التكعيبية، فإن منحوتاته لا تقل أهمية عنها، نذكر على سبيل المثال تنويعاته حول القيثارة، حيث عمد إلى إنجاز سلسلة من الأعمال تقف بين اللوحة والكولاج (الجمع بين مواد وقطع متعددة

«مشروع تهيئة قاعة العرض الكبرى في اللوفر»

لتمثيل القيثارة في كل حالاتها. ولعل هذه السلسلة من الأعمال التي تحمل كلها عنوان «قيثارة Guitare» ، تعد من أهم الأعمال وألطفها التي يقدمها المتحف. ولا ننسى طبعا منحوتته الهائلة «الشاة chévre» التي تقاطعت فيها جماليات متعددة جعلت منها في الوقت نفسه نموذجا طبيعيا للشاة، وتجميعها للخاصيات الجمالية والفيزيقية للشاة في ثقافات متعددة، وفي بيئات مختلفة . وقد استعمل بيكاسو لمنحوتته هذه، كعادته، مواد متنوعة من أهمها الحديد، الذي جعله عبارة عن قضبان صنع بها هيكل الشاة، وترك القضبان الحديدية تظهر في بعض الأطراف، ربما لكي يلمح إلى قسوة أو صلابة كامنتين.

وتقف منحوتته «الأم ووليدتها» تلخص معاني الأمومة في حضارة بدأت تتجه أكثر فأكثر نحو التصنيع، وسيطرة الآلة على مناحي الحياة الإنسانية. ولعله، استجابة لهذا المعنى، اختار الفنان أن ينحت عمله كاملا من الحديد، وأصر على نحت جسد الطفلة الصغيرة هو الآخر من الحديد إمعانا في التلميح إلى هذا الواقع الجديد... ولم يتخل بيكاسو عن اقتراحاته التكعيبية، ونحت رأس على شكل طويل ممتد يشبه رؤوس الحيوانات الأسطورية العنيفة. إن شكل الأم يخيف حين ننظر إلى رأسها الثعباني الممتد، وإلى يديها الضخمتين، مقابل الفتاة التي لا تظهر إلا تنورتها التي لا تلوي إلا على الفراغ، وبعض المخروطات الحديدية التي تمثل الجسد الطفولي. فهل كان بيكاسو يشير إلى تحولات المجتمع المعاصر، وإلى تراجع الإحساسات الإنسانية أمام تقدم المجتمع الاستهلاكي؟ربما.

«القيثارة» لبيكاسو

في كل الأحوال، تكتسي منحوتات بيكاسو أهمية كبرى في تجربته الفنية التي تعد من أهم التجارب التشكيلية في القرن العشرين. وهي تتفتق عن إبداعية كبرى وعن موهبة في النحت كما في الرسم، جعلت من صاحبها بحق رائد الفن التشكيلي الحديث.

عمارة مرسومة

قرب ساحة شاتليه الشهيرة التي تقع بين مسرحين كبيرين، مسرح شاتليه ومسرح المدينة، وفي مستهل شارع ريفولي الذي يصل إلى متحف اللوفر، عثر رسامون تشكيليون شباب على عمارة مهجورة من سبعة طوابق، على رغم وجودها في شارع كبير يتنفس على إيقاع المحلات التجارية الكبرى، والإدارات والمكاتب. احتل الفنانون العمارة وحولوها إلى معرض كبير، وهم ينتمون إلى جنسيات مختلفة، وإلى أعمار مختلفة كذلك، يجمعهم هاجس واحد هو هاجس الإبداع من دون قيد ولا شرط، ومن دون الامتثال لقواعد الفن البرجوازي الذي يعرض في المتاحف والمعارض، وذلك من أجل خلق علاقة جديدة بين الفنان والمتفرج.

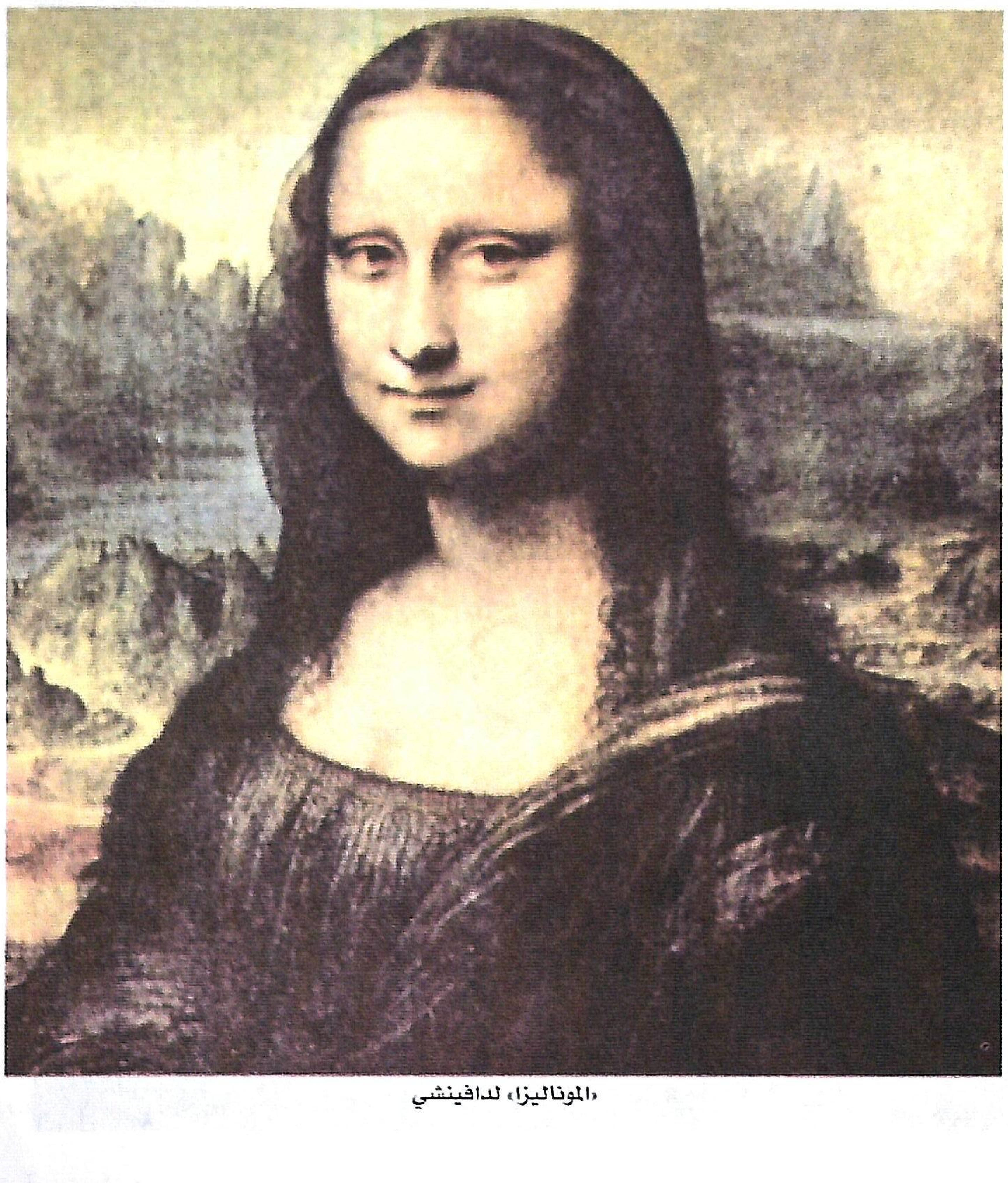
هكذا، زين الفنانون واجهة العمارة المحتلة، حتى أنها أصبحت متميزة عن باقي العمارات الموجودة قربها، وتشير إلى غرابتها وإلى طابعها الفني، بل وتثير انتباه كل المارة في الشارع. وقد اقتسم الفنانون الغرف في الطوابق السبعة، وجعلوا من كل غرفة محترفا للرسم والإبداع، ومعرضا مفتوحا طيلة أيام الأسبوع. وهكذا، امتلأت أدراج العمارة بالأعمال الفنية والتشكيلية واللوحات ذات الخصوصيات المختلفة، وأصبحت الغرف معارض مفتوحة من الزوال إلى حدود السابعة والنصف من الزوال. وخصص الطابق السابع للكوريغرافيا والرقص، تنظم فيه سهرات مسرحية وموسيقية. وإمعانا في الجرأة الفنية الرقيقة، نظم الفنانون في العمارة مسابقة لاختيار الفتاة الأكثر شبها بوزيرة الثقافة الفرنسية كاترين تاسكا، ووضعوا الإعلان على واجهة العمارة.

وقد تجاوبت الصحافة الفرنسية مع هذا الشغب الفني الجميل، وعدّته شغبا يسمح للفن التشكيلي بالتنفس، وباستقطاب حساسيات فنية جديدة، بل إن الرسامين كسبوا مساندة الجهات الرسمية ، فاستطاعوا إمداد العمارة بالماء والكهرباء مجانا على حساب بلدية باريس، في انتظار تسلمهم القانوني للعمارة.

والحال أن مثل هذه المبادرات تبرز أن الفن لا يمكن تسييجه، وأن الحرية هي التي تستطيع الكشف عن المواهب الفنية الجديدة. وعلى رغم تواضع أغلب الأعمال المعروضة في العمارة، تبقى المبادرة دالة على إبداعية كبيرة، وعلى تقبل الوسط الفني الباريسي لمثل هذه الأعمال، التي تضمن مستقبل الفن التشكيلي في باريس. بل يمكن القول إن تجاوز هذه المبادرات الفنية المشاغبة مع الحركة التشكيلية الرسمية والمستمرة، يجعل من باريس عاصمة فنية بامتياز ◆

snaji99@yahoo.com

طفولة وأمومة



«الموناليزا» لدافينشي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم تكن فاتن حمامة من الجيل الأول من رائدات السينما المصرية، فقد سبقتها عزيزة أمير وفاطمة رشدي وبهيجة حافظ، لكنها كانت الطفلة الأولى التي تظهر على الشاشة السينمائية المصرية، والتي تُكتشف وتختار كما يحدث مع الممثلات الكبيرات.

وعلى الرغم من أن هذا الاكتشاف كان مرهونا بأدائها لدورها في فيلم واحد فقط هو فيلم «يوم سعيد» مع الموسيقار محمد عبدالوهاب الذي عرض عام ١٩٤٠، إلا أن فاتن حمامة استطاعت منذ تلك اللحظة، وهي لم تزل بعد ابنة التاسعة، وفي أقوال أخرى السابعة، استقطاب الأضواء حولها والتعامل معها بذكاء لم تعرف السينما المصرية ولا العربية له مثيلا، بين نسائها أو بين رجالها.

ماجدة موريس - مصر

طفلة الشاشة الأولى.. سيدة الشاشة الأولى

فاتن حمامة.. نجمة القرن العربية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جاءت فاتن حمامة في وقتها تماما، وهو وقت انطلاق السينما، ولم تضيع وقتا أو تنتظر حتى تكبر وتنضج كفتاة، إنما أسرعت بالارتماء في أحضان الصناعة الصاعدة الواعدة، وعمرها سبع سنوات فقط. وفي حوار مهم للموسيقار محمد عبدالوهاب في إذاعة صوت العرب حول أعماله السينمائية، تحدث عنها وعن حضورها برفقة والدها في هذا الزمن - نهاية الثلاثينيات - من مدينة المنصورة، حيث كانت تعيش مع أسرتها، لتقوم بعمل اختبار لأداء دور الطفلة «أنيسة» ابنة صاحب البيت الذي يقيم فيه بطل الفيلم (عبدالوهاب).

كان اختيار المخرج محمد كريم لطفلة تمثل هذا الدور يعني الاستعانة بأقربهن معرفيا، لكن المصادفة وحدها قادته إلى أحد المساعدين الذي قال إن لديه ابنة أخت في المنصورة يمكن أن تؤدي الدور المطلوب، وهي مصادفة أقرب إلى القدر لنفاذ هذه الموهبة التي كانت في حالة استعداد فطري وذهني لهذا اللقاء، ففاتن في هذه اللحظات كانت من الفتيات اللاتي يعبرن عن فهم ووعي أكبر من سنهن، واللاتي نطلق عليهن أحيانا الكلمة الدارجة (قروية) أي واعية فاهمة ومتجاوزة عمرها الزمني، فقد بدأت بعد قراءة دورها، وفقا لحوار عبدالوهاب الإذاعي، في أدائه فورا، واختارت أسلوب الأداء، وطريقة النطق، فعمدت إلى تحويل حرف الراء إلى غين، وفقا لأسلوب المتحدثين باللغة الفرنسية، أو الفئات المقلدة لهذا النطق الشائع لديهم، ولدى المتفرنسين من أولاد الذوات المصريين، كانت فاتن حمامة تلميذة في مدرسة فرنسية في مدينة المنصورة، وكانت في هذه السن المبكرة تدرك أن هذا النطق الفرنسي هو نطق المتعلمين وأبناء البيوتات الكبيرة، ولهذا رأت أنه المناسب للسينما، وبدأت تؤدي دورها على هذا الأساس، فأثارت انتباه عبدالوهاب، وحادث محمد كريم ليجد لديه الدهشة نفسها، واعتقد الاثنان أن الطفلة لثغاء ولم يخطرهما أحد، لكن ما أثار شك الموسيقار أنها لثغة لا تبدو طبيعية، إنما مرسومة، مقصود بها تقليد أبناء الطبقة الراقية، بينما دورها هو طفلة من حي شعبي ترتدي الجلباب وتضع المنديل (أبوقوية) وتساهم في أعمال المنزل وخدمة سكانه، فمن أين لها إذن باللهجة الباريسية تلك، هكذا سأل نفسه (منطلقا من أن الفيلم فيلمه أولا وأخيرا ويهمه نجاحه في المقام الأول!)، وطلب الاثنان الطفلة.. سألاها هل تعرف القراءة جيدا فأجابت بثقة كبيرة... طبعا، فتشجع عبدالوهاب طالبا منها قراءة جملة في الحوار كما هي، وليس كما تنطقها بلثغة، فقرأتها مضبوطة، فنظر إلى المخرج وسألها، ما دمت تستطيعين النطق بطريقة صحيحة فلماذا لم تنطقيها هكذا من قبل؟ هنا أجابت فاتن الطفلة بثقة ووضوح قائلة: «هو أنتم قولتولي أنطقها ازاي... وأنا ما نطقتش؟» أي أن الطفلة الصغيرة أعطت المخرج والبطل درسا وقتها في كيفية إدارة الممثل! فلقد تعامل الاثنان معها على أنها طفلة والسلام... ومن المؤكد أنهما قالا لنفسيهما في ذلك الوقت المبكر من عمر السينما، إن وجود طفلة في هذه السن الصغيرة قادرة على التمثيل أمام الكبار والوقوف أمام الكاميرات، شيء صعب، وبالتالي حمدا الله على وجودها أصلا فلم يلتفتا إلى أي شيء آخر.. لا إلى التعامل معها بشكل مهني ولا إلى إعدادها لمواجهة الكاميرا ولا تهيئتها ذهنيا ونفسيا وشرح أبعاد الدور لها، بل تركاها تمثل بفطرتها، بينما كانت هي أكثر استعدادا للدور، ففكرت فيه جيدا، وهداها تفكيرها إلى اختيار لغة الحوار وطريقة النطق، بدافع من اعتقادها أنها لغة المجتمع الراقي التي لا بد من أن تنطق بها السينما.

> "كانت فاتن حمامة تعي مبكرا وضعية المرأة، وتلعب أدوارها في إطار الهامش المحدد لها كمؤدية، وعندما أصبح من حقها الاختيار، فإن اختياراتها جاءت لتؤكد وعيها بالمتغيرات الاجتماعية"

هذا الموقف الصغير هو الأول في تاريخ هذه الفنانة الكبيرة، وأعتقد أنه الأول أيضا في تاريخ السينما العربية الذي تحدد فيه ممثلة سينمائية من أول دور لها منهجا لنفسها في الأداء، وتطبقه، وتلفت نظر المخرج إلى أنه لم يوجهها إلى غيره.

المهنة ممثلة محترفة

من ناحية أخرى فإن فاتن حمامة في سن ٧ أو ٩ سنوات، كان لديها وعي كبير بما يمكن أن نسميه الجانب الاحترافي للمهنة، فهي تذهب من أول دور في حياتها إلى العمل وهي تعرف تماما ماذا تفعل، وتقوم بإعداد نفسها لأداء عملها على الوجه الأكمل، ومهما كان اتفاقنا أو اختلافنا مع رؤيتها للفن ووجهة نظرها في الحياة، فإن ما لا يمكننا التغاضي عنه هو هذه المقدرة العالية على التعامل مع المهنة بجدية واحترام وصرامة منذ اللحظة الأولى لعملها، وحيث كانت السينما ذاتها في هذه اللحظات غير راسخة كفن وكعمل احترافي، خصوصا أن الجيل الأول من الممثلات كن ممثلات مسرح، وكانت مسألة اقتحام هذا المجال الجديد تبدو غير مأمونة للجميع، رجالا ونساء، كما كانت حركة المرأة نحو التعامل مع مستجدات العصر بشكل عام مقيدة، ومن هنا مثلا استعانت السينما بكثير من الأجنبيات والمتمصرات في عقدها الأول، قبل أن يفرض الجيل الأول من نجمات السينما المصريات نفسه. في وسط هذه الظروف سبقت فاتن الجميع، وأعلنت بوضوح من خلال سلوكها، أن علاقتها بالسينما علاقة جذرية، ومن هنا عادت سريعا بعد سنوات قليلة من اختفائها إلى ظهورها من جديد كمراهقة.

أربع سنوات فقط هي كل الزمن الذي غابته بعد دورها الأول، وهو غياب إجباري لم يكن لفاتن دور فيه، بل كان السبب هو السينما نفسها التي لم تتح لها أدوارا في تلك المرحلة من العمر، ومن هنا فما إن بدأ تكوينها الجسماني يتغير ويتشكل في بداية مرحلتها إلى عالم الأنوثة، حتى انطلقت تمثل «رصاصة في القلب» عام ١٩٤٤، ثم «أول الشهر» عام ١٩٤٥، وكان الانطلاق الحقيقي بالمعنى الاحترافي في عام ١٩٤٦، حيث مثلت فيه أربعة أفلام متتالية، وعند نهاية حقبة الأربعينيات - أول حقبة سينمائية لها - كان رصيدها من الأفلام قد بلغ ٢٣ فيلما، أما عمرها فقد صار ١٩ عاما، وفي السنوات العشر التالية لها أي حقبة الخمسينيات، ازدهر الإنتاج السينمائي وازدهرت معه فاتن حمامة فقدمت خمسين فيلما، بدأتها بالميلودراما الثقيلة مع المخرج حسن الإمام في «ظلموني الناس»، ومع يوسف شاهين في أول أفلامه «بابا أمين»، ومحمود ذو الفقار في أول وآخر أفلامها معه «أخلاق للبيع» عام ١٩٥٠. أما نهاية الحقبة فقد جاءت بفيلمين رومانسيين هما «بين الأطلال» لعز الدين ذو الفقار، و«دعاء الكروان» لبركات عام ١٩٥٩ - يمثلان ذروة الرومانسية في السينما المصرية.

في حقبة الستينيات تغيرت أمور كثيرة لدى فاتن حمامة سواء فيما يخص مسيرتها السينمائية أو مسيرة السينما نفسها، فبينما دخلت كامرأة في مرحلة النضج، وتعدت الثلاثين، فإن السينما نفسها عاشت المرحلة، وعرفت لأول مرة مرحلة (القطاع العام) السينمائي الذي قدم، أو أتاح الفرصة، لنوعيات مختلفة من الأفلام حاملة رؤى مختلفة تتفق أكثر مع أفكار ثورة يوليو عن العدل والمساواة والحرية، قدمت فاتن ١٣ فيلما فقط في هذه الحقبة جمعت فيها بين كل الاتجاهات السينمائية والفكرية للسينما المصرية، فقد بدأت تلك الحقبة الثورية بفيلم رومانسي تتمرد بطلته على زوجها الباشا ذي العلاقة القوية بالقصر من أجل حبها لضابط شاب مثلها وهو فيلم «نهر الحب»، لعز الدين ذو الفقار، ثم تقدم مع كمال الشيخ دراما بوليسية اجتماعية في «لن أعترف» ومع المخرج نفسه قدمت دورا آخر في دراما اجتماعية مثيرة في «الليلة الأخيرة»، وأيضا قدمت مع حسن الإمام ميلودراما تجنح إلى المبالغة مثل «المعجزة»، ودراما غنائية مع بركات حكاية العمر كله بطولة فريد الأطرش، بينما اختلفت أدوارها مع صلاح أبوسيف في فيلمين هما «لا تطفئ الشمس»، الذي أعد عن رواية لإحسان عبدالقدوس تتحدث عن التغيير الذي طرأ على الأسرة والفرد بعد الثورة، ثم «لا وقت للحب»، الذي يقدم صورة لامرأة تناضل من أجل الوطن، من خلال دعمها لبطل من الفدائيين يطالب الانكليز برأسه. ويأتي أهم أدوارها في تلك الحقبة مع بركات من خلال فيلمي «الباب المفتوح»، ثم «الحرام»، لتصل من خلالهما إلى ذروة جديدة كفنانة ممثلة وكامرأة تختار دورا يعبر عن نضج فكري وحساسية للزمن، وقدرة على استشراف الجديد من الاتجاهات الجديدة، ففي «الباب المفتوح» مثلا كانت فاتن تقدم نموذجا مختلفا عن أغلب الأدوار التي قدمتها فتراجعت الفتاة المظلومة والمغلوبة على أمرها في سنوات الخمسينيات، لتتقدم فتاة أخرى تقاوم رغبة الأهل في تزويجها، وتقاوم سيطرة الرجل، وتصمم على إكمال تعليمها وعلى التمسك بمن أحبته، وفي «الحرام» تناقض فاتن حمامة صورتها السينمائية الأنيقة الجذابة، لتخرج من جلباب «عزيزة» بطلة يوسف إدريس، التي كتبها للسينما سعد الدين وهبة، الفلاحة وعاملة الترحيلة هي وزوجها، لتقدم أهم الأفلام التي خرجت من فم سينما أخلصت للبورجوازية طويلا، قبل أن تلتفت إلى بقية الطبقات الاجتماعية (كان الفيلمان من إنتاج مؤسسة السينما)، ومن اللافت للنظر في مسيرة فاتن حمامة في حقبة الستينيات، انها قدمت إلى جانب كل هذه الأعمال عملين خارج مصر، وخارج الإنتاج السينمائي القومي، هما «القاهرة» عام ١٩٦٣، إخراج «وولف ريلا»، وإنتاج شركة «مترو جولدن ماير» وشاركها في البطولة جورج ساندرز، وهي تجربة لم تكتمل في حياة فاتن حمامة، ثم فيلم «رمال من ذهب» ليوسف شاهين عام ١٩٦٦، الذي صورته في المغرب وقيل إنه إنتاج مشترك لأكثر من دولة، ولا أحد يعرف ظروف هذا الفيلم أو خلفياته، لكن المؤكد أن تاريخه يعود إلى فترة هاجر فيها عدد كبير من السينمائيين المصريين إلى لبنان وتركيا، وشاركوا في صنع أفلام لا يتذكرها أحد الآن ربما لأنها لم تصنع بدافع فني أولا.

صمتت فاتن حمامة في نهاية هذا العقد منذ أن قدمت مع بركات «شيء في حياتي» عام ١٩٦٦، ثم عادت إلى خارج مصر لتصور «رمال من ذهب»، الذي لم يعرض في مصر، وبعده ظلت خمس سنوات في انقطاع عن التمثيل حتى عادت مع مطلع السبعينيات لتبدأ من جديد، أو على الأصح فلنقل لتستأنف حياتها السينمائية المتصلة بفيلم لبركات أيضا هو «الحب الكبير» مع فريد الأطرش عن قصة مقتبسة شارك في كتابة السيناريو والحوار لها مع بركات المخرج الفنان كامل التلمساني.

السبعينيات قضايا المرأة

تقلص رصيد فاتن حمامة إلى ثمانية أفلام فقط في السبعينيات لكنه اتجه إلى نوعية جديدة من الموضوعات، أخذت من الحقبة السابقة بعض أفكارها لتزيد من دعمها، وبالتحديد تلك الموضوعات التي تخص قضية المرأة ودورها في الحياة، وفعاليتها كإنسان، ومن هنا جاءت أدوارها في أفلام «الخيط الرفيع»، و«إمبراطورية ميم»، و«أريد حلا»، و«لا عزاء للسيدات» بمنزلة رسائل إلى من يهمه الأمر وإعلان الاهتمام الواضح بالتعبير عن صورة المرأة في موقفها الاجتماعي المحاصر بين القوانين والتقاليد والأعراف، ففي الفيلم الأول «الخيط الرفيع» عام ١٩٧١ تطرح قضية عطاء المرأة الكبير، عندما يواجه بالإنكار ويذهب قبض الريح بفعل تربية شرقية متخلفة، تحرض الرجل على استحلال الأخذ ممن لم تقيده بالعقود أولا، وفي «إمبراطورية ميم» عام ١٩٧٢، تقوم فاتن بدور امرأة أرملة تقود أبناءها وبناتها وحدها وتحاول ترويضهم لبناء بيت يسوده الانسجام، خاصة أنها امرأة عاملة تشغل منصبا مرموقا، وفي اللحظة التي تستجيب فيها لمشاعر أنوثتها التي قبرتها منذ سنوات في قصة حب مع رجل ناضج وقور يقاربها سنا، تجد نفسها مضطرة إلى التنازل عن هذه المشاعر وعن رفيق السنوات الباقية من أجل أولادها. يأتي بعد ذلك أهم أفلام تلك الحقبة فيلمان «لا عزاء للسيدات» عن قصة كاتيا ثابت، التي شاركها سمير عبدالعظيم في كتابة السيناريو، وانفرد هو بالحوار، وفيه تطرح صورة لامرأة ذات مركز اجتماعي محترم، لكنها تتحول إلى كائن غير محترم، بعد أن ترفض عودة زوجها السابق إليها فيطلق عليها الرصاص، مدعيا في التحقيق أنها سيئة السيرة والسلوك، ويصدقه الناس وسط مناخ عام يجرم المرأة دائما عند أي خلاف، ويعد محاولة استقلالها اعوجاجا، أما إذا تناولتها الإشاعات فمعناه أنها فاجرة.

الفيلم الثاني وإن كان هو الأول في العرض «أريد حلا» عن قصة حسن شاه وسيناريو مخرجه سعيد مرزوق وحوار سعد الدين وهبة، يطرح قضية امرأة رجل مرموق اجتماعيا لكنه فاسد أخلاقيا تزوجها من دون حب وحولت عشرته حياتها جحيما، وظلت صابرة على أفعاله الكريهة حتى زواج ابنها الوحيد فطلبت الطلاق، وقد اعتقدت أن سنوات التعاسة قد ولت، لكنه يعذبها أكثر بعدم تطليقها، بل وينكل بها مستغلا ألاعيب المحامين وثغرات قوانين الأحوال الشخصية، فيدخلها في رحلة طويلة من المعاناة في أروقة ودهاليز المحاكم، ترى خلالها عذاب وصرخات النساء اللواتي يرقصن على سلالم العدالة، فلا هن زوجات ولا مطلقات، وهو ما حدث لبطلتنا التي ترفض المحكمة طلاقها بعد سنوات من تداول القضية، وليصبح

من فيلم «لحن الخلود»

> في خلال مشوارها الطويل لم يحدث أن تمرد الجمهور عليها، حتى في عز تمرده على نجمات السينما المصرية في السبعينيات والثمانينيات عندما تحولت السينما لتصبح سينما النجوم الرجال

هذا الفيلم ذروة التعبير عن قضية المرأة في السبعينيات، وهي القضية التي بدأت مع فاتن حمامة منذ فترة الستينيات بفيلم «الباب المفتوح» عام ١٩٦٣، ثم «الحرام» عام ١٩٦٥، ثم «أريد حلا» عام ١٩٧٥، و«لا عزاء للسيدات» عام ١٩٧٩، ويلفت النظر أن ثلاثة من هذه الأفلام عن قصص كتبتها نساء، فكاتبة «الباب المفتوح» هي الدكتورة لطيفة الزيات، و«أريد حلا» للكاتبة الصحفية حسن شاه، و«لا عزاء للسيدات» لكاتيا ثابت، بينما كتب يوسف إدريس «الحرام»، وعلى رغم أن هذه الأفلام تحديدا تمثل إنجازا حقيقيا لفنانتنا الكبيرة في إطار الدفاع عن كينونة المرأة وحقوقها، إلا أن اهتمامها بالتعبير عن صورة المرأة يسبق ذلك ربما من وقت بداية عملها بالسينما، وإدراكها أن العنصر الفكري مهم من خلال المؤلف والسيناريو، وهو ما تقوله صراحة في حوار لها مع ماري غضبان في مجلة الكواكب، حول دوافعها لقبول الأدوار الجيدة فقالت إن «الرواية مهمة جدا... والأهم منها هو السيناريو في شكله الأخير»، ثم أضافت «أعتقد أن السيناريو هو أهم مرحلة في أي عمل سينمائي»، إن فاتن حمامة ترفض في الحوار نفسه ما يقوله بعض الممثلين والممثلات عن عملهم إنه رسالة اجتماعية، ووجهة نظرها غاية في التحديد على النحو التالي «لا أقول ذلك بالطبع لكنني أعتبر أن ثمة مهمة لا بد من أن تقوم بها السينما، وهي الاشتراك في تنوير الجماهير، وحتى إذا كان الفيلم مجرد ترفيه خفيف فرسالته هي التسلية، وعند تفسيرها لأغلب أدوارها في نهاية الأربعينيات والخمسينيات... (أي دور البنت المكسورة، المغلوبة على أمرها)، تجيب بما يعني حقا أن علاقتها بالفن، ليست مجرد علاقة ممثلة بمهنتها، وإنما علاقة زواج مقدس بينها وبين السينما، علاقة إنسان بدأ منذ طفولته في مشروع جاد، يتخذ من كل مرحلة من مراحله مسارا جديدا يتطور به وفق المتغيرات المطروحة في المجتمع ومن أجل الوصول إلى موقف أفضل، فهي تتحدث عن أدوار الخمسينيات بما يكشف ذهنية مرتبة يقظة «أنا كنت رمزا لهذه الفتاة التي رسمها الكاتب (تقصد كتّاب هذه الحقبة) والكاتب صورها هكذا لأنه كان في مجتمعنا لا توجد كلمة (للست)، والأب أو الأخ أو الزوج هو الذي يسيرها، ولم تكن تعتمد على نفسها اقتصاديا، تاركة مسألة الفلوس لأبيها أو أخيها أو زوجها، فكانت تحت رحمة أي واحد من هؤلاء»، وتستطرد قائلة «بعد ذلك في الستينيات نزلت (الست) إلى الميدان وأكملت تعليمها، ثم دخلت إلى الحياة العملية، واعتمدت على نفسها اقتصاديا إلى حد ما، وساعدت في البيت وأصبح لها كيانها، وبالتالي اكتسبت القوة فحدث تغيير في المجتمع، وبالتالي تطرق كتّاب القصص والسيناريوهات إلى هذا التغيير، وهكذا تغيرت أدواري».

من فيلم «دعاء الكروان» لهنري بركات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنان ومتغيرات المجتمع

كانت فاتن حمامة تعي مبكرا وضعية المرأة، وتلعب أدوارها في إطار الهامش المحدد لها كمؤدية، وعندما أصبح من حقها الاختيار فإن اختياراتها جاءت لتؤكد وعيها بالتغيرات الموجودة على ساحة المجتمع وإدراكها أن عليها أن تساهم بشكل ما في تنوير الجمهور الذي يقبل على أفلامها، ولأن العلاقة بين الفنان والجمهور، أو الفنان والحياة هي علاقة جدلية متجددة، فإن فاتن مرت مع جمهورها بتلك المراحل، التي عبرها المجتمع اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا من الخمسينيات إلى الستينيات والسبعينيات وصولا إلى الثمانينيات بكل ما فيها، ولعل الفيلمين اللذين قدمتهما في هذه الحقبة مؤشران مهمان على حقيقة التغير الاجتماعي وتأثيره في الفنان الحساس، الفيلم الأول كان «ليلة القبض على فاطمة» عن قصة سكينة فؤاد كتب له السيناريو والحوار عبدالرحمن فهمي، وأخرجه بركات، وفيه تقوم بدور الأخت الأم، أي الفتاة التي تضحي بحياتها وشبابها لتربية إخوتها بعد وفاة الأب والأم، وترفض بإصرار التحولات التي تجري على شقيقها الأصغر، الذي ينحرف ويدخل في صفقات مشبوهة فلا يجد من يتصدى له غيرها، فيتآمر بنفوذه وسطوته عليها حتى يوجه إليها الاتهام بالجنون ويودعها أحد المصحات، أما الفيلم الثاني الذي أخرجه خيري بشارة وشارك في كتابة قصته مع فايز غالي كاتب السيناريو والحوار، فهو عن امرأة من قاع المدينة أو من اللواتي أوصلتهن متغيرات ما بعد الانفتاح إلى القاع، أرملة «صول شرطة» تعول ثلاث بنات وصبيا، وتستميت حتى تؤمن احتياجاتهم، فتعمل خياطة بالأجر لجيرانها من أجل بضعة جنيهات تضاف إلى معاشها حتى تستر بناتها، ولهذا توافق على زواج الكبرى بـ «نجار» شاب وقعت الفتاة في غرامه، عائد من الخليج بقيم أخلاقية متدهورة تبدأ بذورها قبل السفر بسبب الأسرة الكبيرة العدد حيث الفقر وضيق ذات اليد، ثم دمرتها الآثار التي ذكت فيه الغربة وذكت فيه الأنانية والفردية وجعلتها لغة التعامل حتى بين أبناء الوطن الواحد، فيستغل منطق الستر المستحوذ على فكر الأم، فيقتنص أولا حجرة في شقتها يقيم فيها بعد الزواج، ثم يحاول السيطرة والتحكم بالتدريج في البيت كله أخلاقيا وماديا ومعنويا، وحيث يصبح على هذه الأم أن تكون حائط الصد بعد اكتشافها حقيقته، في محاولة مستميتة لإنقاذ باقي أبنائها منه ومن ضميره الميت. ولعل الكثير أدهشهم أن تؤدي فاتن دور هذه الأم (عائشة) وأن تجتهد في تقديم امرأة نادرا ما تقترب منها السينما، لكن الفنانة العنيدة بداخلها والباحثة دائما عن التواصل والحضور تحت شمس الحياة أصرت على الدور، وعلى التعامل مع مؤلف ومخرج من جيل شاب جاء مختلفا جدا عن كل من سبقه من أجيال، لا يعترف بمنطق السينما السائدة والتي مهما بلغت جراتها تظل مقننة بقواعد وقوالب محددة، وبمواصفات أهمها الا يخاصمها الشباك، إنه الجيل الذي أراد أن يقدم سينما مختلفة، والذي نجح طوال هذا العقد في تقديم هذه السينما وحرث الأرض لجيل التسعينيات من بعده مقدما عددا من الأفلام تنضم إلى أفضل ما قدم في تاريخ هذه السينما حتى الآن، وعن هذا الفيلم «يوم مر يوم حلو» الذي رآه البعض دراما قاتمة قالت فاتن انه «فيلم واقعي للغاية. وأنا أقرأ السيناريو كنت أقول... لا مش معقول ده يحصل... ثم نزلت إلى الأحياء الشعبية، وادركت أن الرواية أرحم من الواقع».

فاتن والخروج من القالب

في بداية الثمانينيات حدث تحول مهم في مسيرة فاتن حمامة، فقد ضاقت الفنانة الكبيرة بالقالب أو الفورم الذي عاشت من خلاله طويلا على الشاشة، كان قد مضى على عملها في السينما ٤٠ عاما قدمت خلالها ٩٣ فيلما روائيا طويلا، وبدا لها أن التغيير مفيد، ولم تفكر فاتن وقتها في التعامل مع دراما غير دراما السينما، مع أن دراما الفيديو كانت موجودة منذ بدأ التلفزيون إرساله في مطلع الستينيات، وربما كان الظرف غير العادي الذي وجدت فيه فاتن نفسها في الستينيات، وإقامتها لفترة في مدينة لندن سواء لبطولة فيلم بريطاني أو لظروف شخصية، ربما كان لهذه الظروف فضل التغيير الذي سعت إليه فاتن بعد ذلك، وحيث

”
تقلص رصيد فاتن حمامة إلى ثمانية أفلام فقط
في السبعينيات لكنه إتجه إلى نوعية جديدة من الموضوعات
اخذت من الحقبة السابقة بعض أفكارها
لتزيد من دعمها
“

قامت ببطولة سبعة أفلام سينمائية متوسطة الطول من أجل العرض التلفزيوني، وفي تفسيرها لهذا قالت إنها أحبت العمل التلفزيوني من مشاهدتها للتلفزيون البريطاني، وأن المسرحيات والتمثيليات التي تعرض هناك من أجمل ما يمكن وخاصة التاريخية، وأحببت أن أدخل على الناس في بيوتهم من خلال عمل جيد، ولذا عندما أنتجت عملا سينمائيا للعرض في التلفزيون اخترت نصوصا لتوفيق الحكيم وأخرى مقتبسة من الأدب الأجنبي، فالحوار في العمل الذي يعرض في التلفزيون مهم جدا». إن فاتن في مرحلة تأمل من عمرها ومسيرتها لدراما التلفزيون الإنكليزي جعلها تدرك أهمية التلفزيون كوعاء عملاق يسع كل الوجبات، وتدرك أيضا أن هناك قوالب أخرى غير الفيلم الروائي الطويل، وأن الفيلم المتوسط أو القصير لا يقل أهمية ولا جاذبية عن الفيلم الذي تعودت عليه، ومن هنا أحبت تقديم هذا (الفورم)، بل غامرت بإنتاج هذه الأفلام التي عرضت أربعة منها في دور العرض السينمائي كفيلم واحد مكون من أربعة أجزاء بعنوان «حكاية وراء كل باب»، قبل أن يعرض على شاشة التلفزيون (في سابقة أولى من نوعها بالنسبة إلى التلفزيون المصري) بينما عرضت الأفلام الثلاثة الأخرى على شاشة التلفزيون مباشرة.

فاتن وظاهرة النجوم الكبار

تربعت فاتن حمامة على أعلى قمة في تاريخ نجمات السينما المصرية، ومثل غيرها من النجوم والنجمات، فقد مرت فاتن بعصر الدراما التلفزيونية. وفي المقابل لم تعد السينما المصرية التي استمرت حتى مطلع السبعينيات هي سينما الصناعة الكبيرة الرائجة المتصدرة لتقديم الدراما المرئية بعد أن بدأت مشاكلها تتفاقم، حيث بدأت الصناعة نفسها تتدهور من حيث سوء الاستديوهات والمعامل والطبع والتحميض والصوت وسوء حالة دور العرض، ومن ثم بدأت تتدهور العملية الإنتاجية نفسها بدخول رؤوس أموال تعمل بمنطق اربح واجر، أو انتج فيلما جيدا وأفلس، وحيث صاحب ذلك الظروف السياسية التي قمعت حرية التعبير في النصف الثاني بعد قضية فيلم «المذنبون» الذي رفع من دور العرض بقرار سياسي، وتحول ثلاثة عشر رقيبا إلى التحقيق وتوقيع جزاءات كبيرة عليهم في سابقة أولى لم تحدث في تاريخ الرقابة، واكتمال ذلك بصدور تعديلات قانون الرقابة عام ١٩٧٦ التي كادت تخنق حرية التعبير تماما، فهرب الكثير من المنتجين الجادين من المجال كله أو ركنوا إلى إنتاج المضمون من سينما تافهة، وبمعنى آخر فإن هذا الجيل من النجوم أصبح في موقف شائك ما بين تدهور الصناعة التي جعلته نجما، وبين المقابل أيضا وهو بزوغ شكل جديد من الدراما وهو الدراما التلفزيونية، التي صنعت لنفسها أهمية أوصلتها لتتصدر لعبة الرواج والشعبية التي كانت السينما تحظى بها، خصوصا بعد أن بدأ جهاز التلفزيون نفسه ينخفض ثمنه ويصبح في متناول شرائح كبيرة من المجتمع ودخل بيوتا كثيرة في الحضر وفي الريف. لقد تطور شكل المسلسل التلفزيوني عبر السنوات الطويلة ليصل قالب المسلسل التلفزيوني الممتد، الذي أخذ مكانة مهمة أوصلته إلى السيطرة والصعود إلى قمة الشعبية مع نهاية السبعينيات، بعد أن كانت لدراما التلفزيون القصيرة (التمثيلية نصف الساعة والسهرة الساعتين) أهميتها قبل هذا الزمن، بدأ المسلسل قصيرا مكونا من ثلاث حلقات سميت «ثلاثية» (ميرامار) عن قصة الكاتب الكبير نجيب محفوظ إخراج «إبراهيم عبدالجليل»، ثم سبع حلقات سميت سباعية ثم تمدد وقفز إلى ثلاث عشرة حلقة، ثم استغلت شعبية وانتشار التلفزيون كجهاز ليصبح ثلاثين حلقة أو أكثر، ثم يمتد لأجزاء. وبصرف النظر عن الضوابط والمعايير التي تحدد نوعيات الموضوعات التي تقدم في سبع حلقات أو ثلاثين مثلا، فلم يتوقف أحد في دوائر الإنتاج التلفزيوني ليسأل عن قيمة الطرح أو جاذبية العرض أو.. أو.. وقد أوقع هذا النجوم في ورطة، فقد أصبح عليهم اللحاق بقطار المسلسلات في إطار كل ما ذكرناه، كما ساهمت في ذلك بشدة العملية التنافسية مع منتصف السبعينات بعد الانفتاح الاقتصادي، الذي فتح الباب على مصراعيه لدخول المنتج الخاص سواء في شكل شركات خاصة برؤوس أموال عربية ومصرية، وما لبثت أن أضافت جديدا غير مسبوق بالتصوير خارج مصر، إما في بعض الدول الأوروبية (اليونان، لندن، بولندا) أو بعض الدول العربية التي في محاولة منها لمسايرة العصر قامت ببناء الاستديوهات التلفزيونية (دبي، عجمان، سوسة في تونس)، لكن لقلة طاقاتها البشرية سواء في العملية الإبداعية أو الفنية، تحولت إلى منتج للدراما التلفزيونية المصرية، بحيث أصبح المسلسل التلفزيوني المصري هو الوجبة الدرامية التي تقدم في جميع الدول العربية من المحيط إلى الخليج في ظاهرة استمرت عدة سنوات، واستوعبت كل نجوم التلفزيون والسينما في آن واحد، بل أعادت اكتشاف طاقات نجوم سينمائيين، كانت السينما التجارية قد ركنتهم بعد أفول نجوميتهم وظهور نجوم جدد بدلا منهم فأعادتهم تلك المسلسلات إلى أدوار البطولة (كمال الشناوي، شكري سرحان، ومحسن سرحان، يحيى شاهين، مديحة يسري، زيزي البدراوي، ليلى فوزي، تحية كاريوكا) على سبيل المثال لا الحصر، بل وصل الأمر في إطار حالة الرواج تلك إلى أن بعض الممثلين متوسطي الشهرة كان من الصعب الوصول إليهم للتعاقد معهم في أدوار، نظرا لأنهم يقضون العام تقريبا متنقلين ما بين الاستديوهات الأوروبية والعربية من مسلسل إلى آخر!!.

فاتن حمامة ومحمود المليجي

بيد أن فاتن حمامة الوحيدة تقريبا من مشاهير النجمات التي ظلت ترفض الاقتراب من دراما التلفزيون أو التعامل معها، وعندما قررت أن تقبل هذا التعامل، فإنها كانت قد رأت ما بهرها وهي الدراما التي يقدمها التلفزيون الإنكليزي، والتي نفذت إلى التلفزيون من باب السينما أي عن طريق حل وسط، وتمثل ذلك في قبولها مجموعة من الأفلام المتوسطة والقصيرة والمأخوذة من قصص لتوفيق الحكيم في النصف الأول من السبعينيات. وكان هذا الحل يعني وعيا مبكرا منها بدور السينما عبر التلفزيون بعيدا عن الدخول في لعبة مسلسلات الفيديو. وفي الفترة من ١٩٧٣ إلى ١٩٧٨ قدمت فاتن «عربون» العمل للتلفزيون الا وهو تلك الأفلام.

كان من أهم الملاحظات التي يمكن رصدها في هذه المجموعة السينمائية التي بدأت فاتن بها، هي اختيارها اثنين من المخرجين الذين تثق بهم على مدى مشوارها السينمائي لخوض هذه التجربة معهما.. وهما بركات وسعيد مرزوق وإن كانت قد تواصلت بعد ذلك سينمائيا مع أجيال جديدة من صناع السينما مثل «خيري بشارة» عام ١٩٨٨، وداود عبدالسيد مخرج فيلمها الوحيد في التسعينيات «أرض الأحلام» عام ١٩٩٣.

ثم تقبل أخيرا فاتن حمامة العمل في المسلسلات التلفزيونية التي رفضتها طويلا، ولكنها دخلت عالم الفيديو وهي مستعدة له تماما، ولأن هذا هو المبرر المنطقي الوحيد لدخولها إليه، أي دخولها في مستوى يليق بمكانتها وتاريخها، والدليل على ذلك أن دخولها عالم المسلسلات كان مصحوبا باسم مؤلف كبير هو أسامة أنور عكاشة ومخرجة كبيرة هي إنعام محمد علي، وكلاهما له رصيد سابق كبير ومشرف في عالم المسلسلات التلفزيونية التي حققت نجاحا كبيرا على المستويين النقدي والجماهيري،

"أخيرا قبلت فاتن العمل بالمسلسلات التلفزيونية التي رفضتها طويلا ولكنها دخلت عالم الفيديو وهي مستعدة له تماما فكان دخول يليق بمكانتها وتاريخها"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجاء بزوغها معهما من خلال مسلسل «ضمير أبلة حكمت» عام ١٩٩١.

استئناس الكاميرا

لم يكن الأمر سهلا على نجمة السينما العربية التي عاشت حياتها منذ الطفولة صديقة لكاميرات السينما، ونظامها الذي أعلن ولاءه للممثلة الكبيرة بقدر ما أخلصت له، لم يكن سهلا عليها الانتقال إلى نظام مختلف وكاميرات ثلاث تفترس الممثل من كل زاوية، استديوهات متسعة و«كنترول» بعيد يرى فيه المخرج ممثليه عن بعد، ومع ذلك قبلت فاتن التحدي، ودخلت تجربة العمل في مسلسلها التلفزيوني الأول بتلك الرغبة التي ما زالت متأصلة فيها منذ اليوم الأول لعملها في السينما، وبسرعة صنعت لنفسها سمعة في التلفزيون أيضا، إنها السيدة التي لا تتأخر عن موعدها، والتي من الممكن أن تضبط ساعتك عليها.

جمع المسلسل مع فاتن كوكبة من الممثلات اللاتي يتمتعن بقدرات فنية رفيعة المستوى، مثل «عايدة عبدالعزيز»، و«سميرة عبدالعزيز» و«سناء يونس»، و«صابرين»، ومن الرجال «أحمد مظهر» و«يوسف شعبان»، «جميل راتب» وغيرهم، وكان محور المسلسل يدور حول نموذج المرأة الصالحة لكل العصور، والتي تقدم نموذجا للجدية والإيمان برسالة الحياة، وكان الدور يلائم قدرات الممثلة الكبيرة من خلال قيادة مخرجة، عرفت كيف تبرز ليس قدراتها كممثلة فقط، بل أبرزت من خلال إدارة الممثلين فكر العمل الذي يقدم رسالة مهمة لتنوير المشاهد بأشياء جديدة لم يسبق تقديمها في أعمال أخرى، خاصة فيما يتعلق بالعملية التعليمية في إيجابياتها وسلبياتها، وحيث سبق المسلسل المجتمع في التنبؤ بكثير من قضايا التعليم التي لم تكن قد أصبحت في بؤرة الاهتمام بعد، ولقد اعتبر جمهور كبير من عشاق فاتن حمامة أن عملها في المسلسل هو حلم بعيد قد تحقق، ذلك أن البعض منهم راهن على أن «الملكة المتوجة للسينما»، لن تفكر في دخول مغامرة غير مأمونة العواقب، وتروي المخرجة انعام محمد علي كيف بدأت علاقة فاتن بنظام الفيديو، وحيث بدت أنها غير مستريحة أو ليست في مكانها الطبيعي، لأن العمل يستلزم استخدام ثلاث كاميرات وليس كاميرا واحدة، والمشهد يصور بالكامل وليس لقطة... لقطة كما يحدث في السينما، فانتابها إحساس بأن الحركة مصنوعة وليست سلسلة، كما أن التصوير بالفيديو يمنح الممثل نفسه قبل غيره القدرة على التعرف على مستوى أدائه وأداء كل من حوله، مما يعكس الثقة أو عدمها مبكرا بقيمة ما سيكون عليه العمل في خطواته التالية، ولعل هذه المزية نفسها هي التي استخدمها، منذ فترة، كثير من مخرجي السينما العالمية في استخدام كاميرا فيديو تصوراللقطة نفسها من الزاوية نفسها للحصول على نتيجة مطمئنة بدرجة كبيرة بدلا من جمع لقطات لبعض أيام من التصوير وانتظار خروجها من المعمل يوما أو يومين بعد تحميضها وطبعها ومشاهدتها، ويتخذ القرار في إعادة تصوير بعضها من عدمه، كما أنه يحدث في التلفزيون مونتاج مبدئي فوري، بحيث يحدث تركيب نسبي للمشاهد فور تصويرها، مما يمنح تتابعا دراميا لحدث كامل، يسمح أيضا بإصدار أحكام مؤكدة إلى حد كبير على بعض الجوانب الفنية المهمة، ومن أبرزها التطابق مثلا بين السيناريو المكتوب وما قد نُفذ، بعكس السينما التي تكون هذه المسألة فيها من المؤجلات التي لا يمكن رصدها إلا بعد انتهاء التصوير وتفرغ المخرج للمونتاج، وغالبا ما يكون الممثل غير متابع لها، فقد انتهى من التصوير، وأصبحت المسؤولية كلها في مكان آخر وربما يكون هو نفسه قد انشغل بعمل آخر! باختصار إن الإحساس في الفيديو يكون متواصلا بينما يُكثف ويُقطع في السينما.

فيلم يوم حلو.. يوم مر لخيري بشارة

الأمر الثاني الذي أزعجها عند وقوفها أمام كاميرات الفيديو لأول مرة هو عدم وجود المخرج في البلاتوه مع الممثلين، فباستثناء بروفات الحركة للممثل فإن بروفات ضبط الكاميرات مع المصورين، ثم التسجيل تتم عادة من حجرة «الفيديو كنترول»، وعندما يريد توجيه ملاحظاته للممثل في تلك المرحلة يكون ذلك عبر الميكروفون، وتعترف المخرجة «انعام» بأنه لم يمض شهر على بداية تصوير «ضمير أبلة حكمت» إلا وكانت فاتن حمامة قد تحولت بنسبة ٣٦٠ درجة، وأصبحت كأمهر ممثلة فيديو محترفة، فقد تعلمت كيف تتعامل مع الكاميرات الثلاث بمنتهى السلاسة، وأحبت التمثيل بهذا الاسلوب، حيث يتدفق الإحساس خلال المشهد الواحد تدفقا متصلا ويتصاعد بقدر سخونة الأحداث وتتابعها، حيث لمست بحسها الفني وخبرتها أن هذا الأسلوب يحمل جرعة أكبر من الدراما الطبيعية ويجعل الممثل أكثر تلقائية مثله مثل ممثل المسرح.

ومن المؤكد أن موهبة فاتن ألهمتها السلوك الملائم للتعامل مع كاميرات الفيديو، فتكيفت بسرعة كما شرحت انعام محمد علي في الفقرة السابقة، وهو ما حدث أيضا مع سعاد حسني قبلها في مسلسل «هو وهي» عام ١٩٨٥ عندما انتابها القلق أولا وذعرت من اتساع ستديو ١٠ التلفزيوني، تلك (البهوأة) التي لم تعتدها في استديوهات السينما الصغيرة المحبوكة، ثم بعد فترة تلاشت الغربة وبدأت الموهبة تتألق وتسيطر.

تاريخ جديد مع التلفزيون

لقد دفع نجاح فاتن حمامة في «ضمير أبلة حكمت» كثيرين من الذين أقلقهم ذهاب نجمتهم الكبيرة إلى الفيديو لإعادة حساباتهم واكتشاف أن الأمر لم يكن مجرد «تنازل» من ملكة السينما، وإنما روح ملهمة باقتحام الجديد، والتواصل مع جمهور عريض لم يعد يذهب إلى السينما الموجودة على الساحة، ومن هنا بدا لنا أن فاتن حمامة تستطيع أن تعيش طويلا تاريخا جديدا من الفن مع التلفزيون، في ظل هذا النجاح المدوي الذي حققته في مسلسلها التلفزيوني الأول، والذي أضاف أيضا نجاحا وازى ما تحقق لها في السينما من قبل، حينما كانت تقدم باستمرار أعمالا ينتظرها الجمهور دائما، سواء في مرحلة الإنتاج الغزير أو القليل.

ولكن مضت السنوات بعد «ضمير أبلة حكمت» ولم تكرر فاتن التجربة مع مسلسلات الفيديو، بل لم تقدم شيئا منذ فيلمها الأخير «أرض الأحلام» عام ١٩٩٣، حتى أن البعض تشكك في أن هذا المسلسل وذاك الفيلم هما آخر عهدها بالتمثيل، خصوصا مع توارد أخبار عن متاعب صحية عانتها، وإن كان البعض ممن يعرفون أنها كممثلة يجري التمثيل في دمها، كانوا متأكدين أنها لا بد عائدة ما دامت قادرة على الوقوف أمام الكاميرا، وهو ما حدث فعلا في المسلسل الثاني «وجه القمر» للكاتبة ماجدة خير الله والمخرج عادل الأعسر، الذي عرض في ٢٧ نوفمبر ٢٠٠٠ أول أيام شهر رمضان المبارك، ومع الأيام الأخيرة من القرن العشرين الذي وضعت عليه بصمتها كفنانة، وواحدة من أهم شخصيات القرن في عالمنا العربي كله.

وبعد... لقد جرت مياه كثيرة في عالم الفن في السينما والتمثيل، واختفت مدارس وظهرت أخرى جديدة في فن الأداء، ومع ذلك لم تزل فاتن حمامة حتى الآن ناظرة مدرستها الفنية التي لا يسلم أحد من الإعجاب بها، وعندما نتذكر الميلودراما، التي ملأت الشاشة المصرية واستمرت لسنوات طويلة، نجد أن ميلودراما فاتن حمامة كانت أقل مبالغة وأكثر رصانة، ومن هنا عُدت تعبيرا ارتضاه آباؤنا، وما زلنا نقبله حتى اليوم بعد أن عرفت فاتن كيف تتواصل مع أجيال دخلت السينما بعدها، وجمهور جديد من روادها وهو ما أوجد لها مكانة مميزة للغاية بين نجوم ونجمات السينما المصرية والعربية، وأيضا مكانة مميزة بين نجمات المجتمع ونجومه، ومكانة قد تفوق المكانة التي يعطيها الجمهور لنجوم السينما ونجوم المجتمع فقط.

وفي خلال مشوارها الطويل لم يحدث أن تمرد الجمهور عليها، حتى في عز تمرده على نجمات السينما المصرية في السبعينيات والثمانينيات، وحتى عندما تحولت السينما لتصبح سينما النجوم الرجال، فإن فاتن احتفظت بوضعيتها الاستثنائية، بل إن هذه الفنانة وعلى مدى ستين عاما كاملة استمرت تطوع نفسها، وتقدم نموذجا يمكن وضعه ضمن النماذج النسائية الطليعية المؤمنة بقيمة العمل، وربما لا يخطر هذا ببالها، لكنها عبرت عنه مرتين، مرة باستمرارها ومرة بأدوارها، ولعل هذا ما يبرر سر الارتباط بين فاتن وجمهورها العريض الذي يتكون من أوسع شرائح البشر والطبقات، فهي الممثلة التي تربت وسط هذا الجمهور، وشهد من خلالها فصولا من حياته الاجتماعية والسياسية في أزمنة مختلفة، وربما لهذا السبب أعطاها لبنان في يناير قبل الماضي جائزة المرأة العربية، وفي مايو من العام الماضي أيضا حصلت على تكريم آخر من المغرب هو (وسام الكفاءة الفكرية) تقديرا لجهودها، وكانت قد شاركت في برنامج بثه التلفزيون المغربي على الهواء لجمع تبرعات لبناء مستشفى متخصص للأطفال مرضى القلب، وأيضا قدمت المثل للأخريات بمشاركتها في برنامج ثقافي أنتجته اللجنة الدولية للصليب الأحمر في القاهرة، من أجل الدعوة لحماية الأطفال والنساء والبيئة من دمار الحروب، وما تفعله فاتن عبر المشاركات التطوعية لا يقل تأثيرا عن أدوارها السينمائية، وهو ما يكفل لها صفحة ناصعة في خريطة المبدعين الأكثر تأثيرا في حياتنا على مدى سنوات طويلة ◆

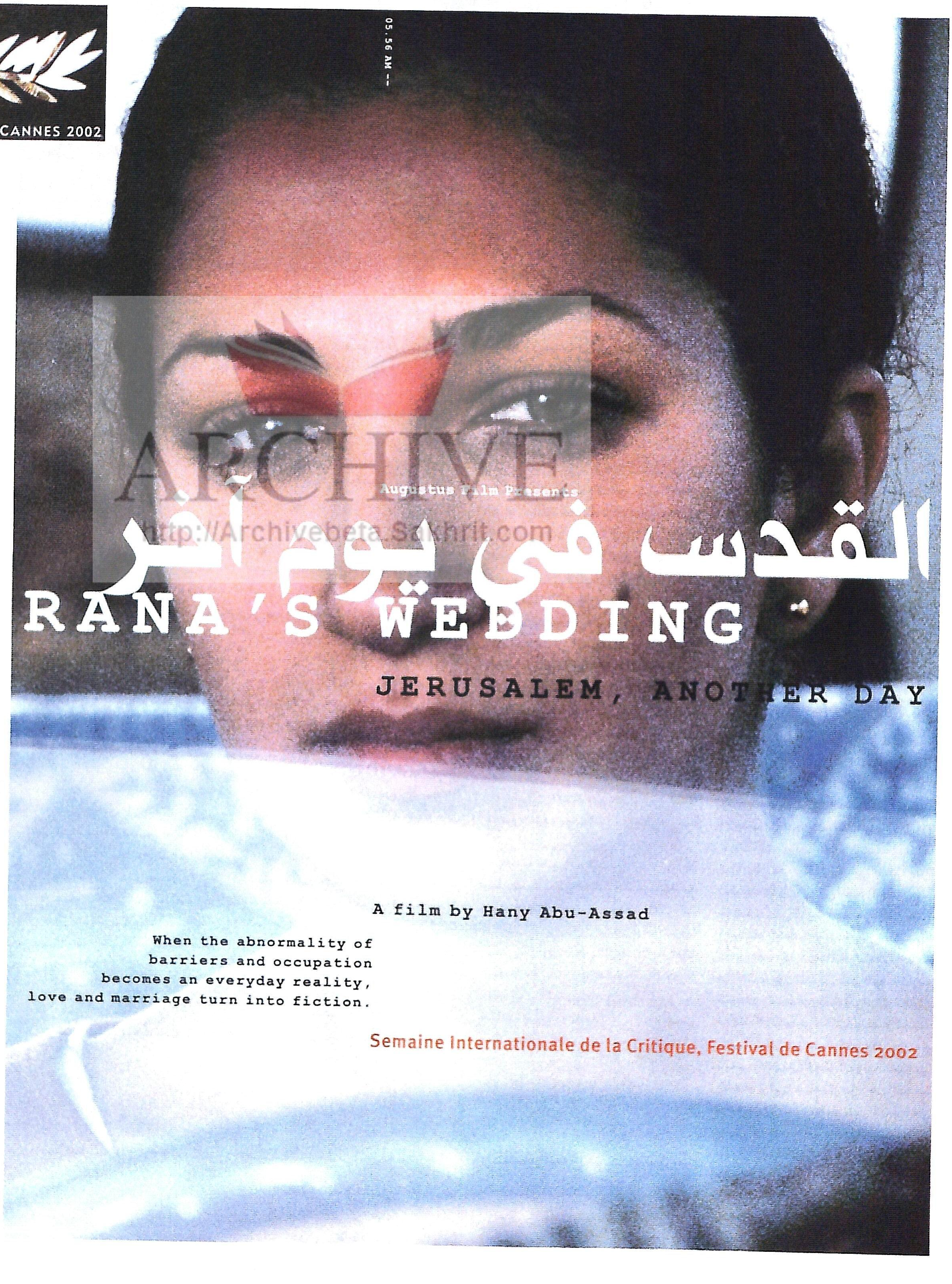
”
**من المؤكد أن
موهبة فاتن ألهمتها السلوك الملائم للتعامل مع كاميرات الفيديو
فتكيفت بسرعة**
“

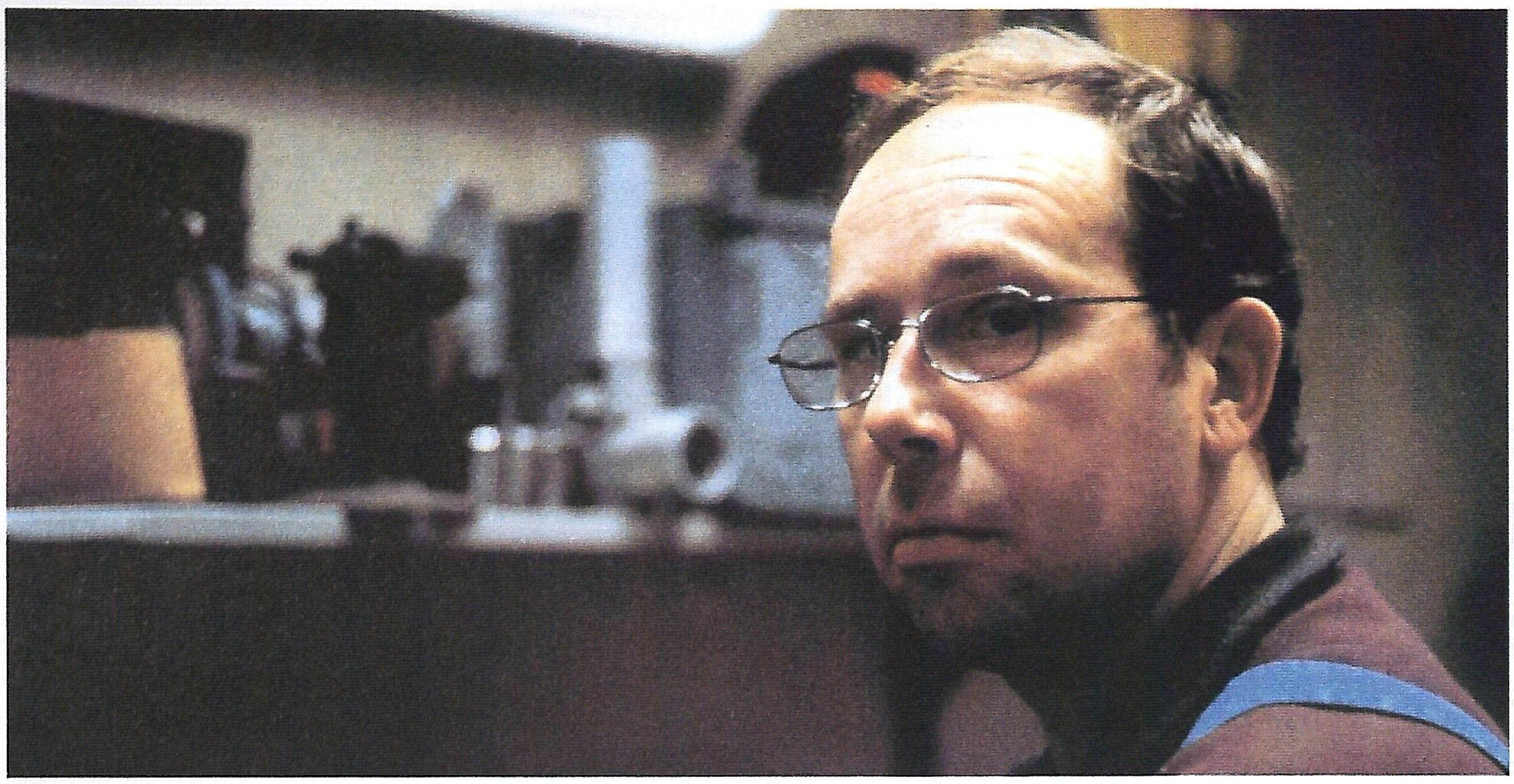
ستظل الدورة الخامسة والخمسون لمهرجان كان السينمائي الدولي، تمثل لصناع السينما العربية ونقادها، إحدى الدورات التي شهدت الحضور العربي الأبرز والأهم والأكثف، وهي كذلك بالنسبة إلى العديد من القطاعات، فقد ازدحمت عروض هذا العام، خاصة تلك التي في الاختيارات الرسمية، بأكبر عدد من المبدعين الكبار، الذين حملوا جديدهم، إلى (سوق عكاظ) الفن السابع، وإلى «برج بابل» اللغات والإبداع في أقصى درجاته. ولو تأملنا خارطة المشاركات في المسابقة الرسمية فقط، لوجدنا أننا كنا أمام أكثر من مبدع كبير ورصين، جاءوا يحملون جديدهم، مؤكدين للعالم أن صناعة الفن السابع لا تزال بخير... بل وبألف خير.

كان - عبدالستار ناجي

في مهرجان «كان» الخامس والخمسين

فلسطين تحصد جائزة والسعفة الذهبية تبكي على اليهود!





أوليفيه جيرمون - أفضل ممثل - فيلم الابن

دورة سينمائية تشكل منعطفا كبيرا في مستوى المشاركات، حتى وإن ظلت هناك بعض الملاحظات، السلبية، على النتائج، بالذات فيما يخص «السعفة الذهبية»، حيث تبدو الحلول التوفيقية قد تحركت من أجل أن تذهب سعفة عام ٢٠٠٢ إلى بكائية سينمائية بعنوان «عازف البيانو» لرومان بولانسكي، الذي كان عليه أن ينتظر طويلا، حتى يعيش هذه اللحظة، ومن خلال فيلم يعيد إلى العالم ذاكرة المجازر التي تعرض لها اليهود، إبان الحكم النازي لبولندا.

وقد قامت شارون ستون بلعبتها الكبرى في هذا الجانب، والحديث عن هذا الجانب، يحتاج إلى وقفة طويلة، لتشابك العلاقات والأطراف والمصالح والمنافع.

وقبل الحديث عن الدور الذي قامت به شارون ستون في هذا الجانب، تعالوا نرحل معا، عبر هذا الملف، لنرصد جوانب متعددة، من عرس كان السينمائي، حيث شهدت الدورة الحالية، مجدها وتألقها.

لجنة التحكيم تشكلت برئاسة المخرج الأمريكي دايفيد لينش الفائز بالسعفة الذهبية عن (القلب المتوحش) وعضوية المنتجة الإندونيسية كرستين حكم والممثلة الصينية من (هونغ كونغ) ميشيل يوه نجمة فيلم «النمر المتوثب والتنين الرابض» والممثلة الأمريكية شارون ستون، والمخرج التشيلي راؤول رويز (فيلم الأوقات المنسية) والمخرج الدانمركي بيل أوجست، الفائز لمرتين بالسعفة الذهبية (بيلي الغازي ١٩٨٨... والعلاقات الطيبة ١٩٩٢)، والمخرج الفرنسي كلود فيلر والمخرج البرازيلي والتر ساليس (المحطة المركزية، الفائز بالدب الذهبي في مهرجان برلين، والجولدن جلوب، ورشح لأوسكار افضل فيلم أجنبي ١٩٩٨)، وأخيرا المخرج الفرنسي ريجيه وارنر (الهند الصينية. الشرق والغرب).

والآن، ماذا عن المسابقة الرسمية؟

الافتتاح كان بفيلم «نهاية هوليوود» لوودي آلان، الذي قام بدوره في حضور حفل الافتتاح، وهو أمر نادر في تاريخ آلان وتاريخ كان، لا بل في تاريخ المهرجانات الدولية، والفيلم يحمل رسالة صريحة، مشبعة بالسخرية، على طريقة آلان، إلى ما يجري في هوليوود، حيث تتابع حكاية مخرج (جماعة سينما المؤلف) تتاح له الفرصة للعودة إلى العمل في السينما من خلال زوجته السابقة، التي هجرته للارتباط بمنتج معروف، وفي الأيام الأولى للتصوير يصاب المخرج بالعمى، ويبدأ تحرك جميع الأطراف من أجل إنقاذ الموقف، والتصرف على أن المخرج لا يزال يبصر، فماذا نتوقع من نتيجة نهائية من مخرج لا يبصر، أو كما يشير آلان ساخرا «هكذا هي هوليوود وأعمالها»؟

وتمضي أيام كان وأفلامه...

الفرنسي روبير جوديجيان يقدم «ماري جو وعشيقاها» عن حكاية ماري جو، الزوجة المستقرة والمحبة لزوجها، والتي يدخل في حياتها رجل آخر، ولا تستطيع الفصل بين الزوج والعشيق، تبذل جميع المحاولات، وفيما يواجهها زوجها بالحقيقة تعترف، ويرضى الجميع بالبقاء على ما هو عليه، حتى المشهد الأخير، الذي يذهب ضحيته الزوج وتنتحر هي من أجل إنقاذه.

الإسرائيلي أموس جيتاي قدم فيلم «كيدما» الذي يعود بنا إلى عام ١٩٤٨، حيث أيام الهجرة الأولى، وتأسيس الدولة العبرية، ففي الوقت الذي تصل فيه السفن محملة بالمهاجرين اليهود من أنحاء أوروبا، تبدأ عملية تهجير العرب من مدنهم وقراهم، وخطورة هذا الفيلم، الذي يحمل توقيع واحد من أبرز صناع السينما الإسرائيلية، وأكثرهم دعوة إلى الحوار والسلام، أنه في الوقت الذي يشير فيه إلى حقوق الإنسان الفلسطيني في الأرض، فإنه يقول بأن الإسرائيليين «قدموا العديد من الشهداء من أجل هذه الأرض» وهنا خطورة هذه التجربة!

البريطاني المقتدر مايك لي (الفائز بالسعفة الذهبية عن. أسرار وأكاذيب ١٩٩٦) يعود ليقدم «الكل أو لا شيء» حيث يذهب بنا إلى حكاية أسرة بريطانية تقليدية: سائق تاكسي وزوجته وابنه وابنتهما، وفجأة تتغير حياة هذه الأسرة، بعد مرض الابن، حيث تتجمع الأسرة والجيران وتتداخل الحكايات، عبر كتابة مشبعة بالعاطفة والأحاسيس الإنسانية، التي تذكرنا بفيلم «غرفة الابن» للإيطالي ناني موريتي (سعفة كان الذهبية ٢٠٠١)، ولكن بقراءة على طريقة مايك لي، الذي ينظر إلى النسيج الاجتماعي، قبل الحكاية وتفاصيلها.

الأمريكي مايكل مور، في المسابقة الرسمية، ولأول مرة بفيلم وثائقي، وهو إنجاز، وفيلم (Bowling For columbine) يرحل بنا إلى أجواء العنف الذي يجتاح كولومبيا، حيث سعر السلاح أرخص في أحيان كثيرة من سعر البيض.

وبطرح عميق، وذي أبعاد فلسفية، يقدم لنا الإيطالي، ماركو بولوكيو فيلم «ابتسامة أمي» عبر الأداء الساخر لسيرجيو كاسيتلتو، الذي يتحدث من خلال حكاية فنان تشكيلي، اغتال شقيقه والدته القديسة في عملية بحث، نكتشف من خلالها كمية الزيف الذي يحيط

”ثمانية أفلام عربية عرضت في تظاهرات المهرجان، وهو أكبر تجمع، وقد لا يتكرر إلا بعد سنوات طويلة، خصوصا على مستوى الاختيارات الرسمية“

هل عاشت يد شارون ستون بالنتائج؟

آدم ساندلر في «الحب الثمل»

احتفت اللجنة المنظمة بالسينما الهندية «بيلوود» وعرض الفيلم التجاري «ايفداس» مع تكريم الراحل «راج كومار»، وحضور أكبر عدد من نجوم السينما الهندية التجارية

بالهالة المقدسة، وأن كثيرا من المتهمين دفعتهم ظروفهم إلى الوقوف خلف القضبان مجبرين. والفيلم يتطلب كثيرا من التحليل والقراءة المتأنية للشخصيات والقضية.

وهكذا هو شأن الأعمال التي يقدمها أيضا شيخ صناع السينما الأوروبية البرتغالي مانويل دي أوليفيرا (٩٤ عاما)، وهو في فيلم «أسباب الشرود» يذهب بنا، إلى زاوية كلما تأملها المشاهد، اكتشف أنها تأخذ في الاتساع، فمن حكاية أنتونيو ابن العائلة الثرية، وعلاقته مع خوسيه ابن الخادم، الذي عاش معه، والذي كان يشاركه في كل شيء، حتى لعبة الحب، حيث يتزوج أنتونيو من كاميليا التي طالما أحبها خوسيه، مما يجعل هذا الأخير يتزوج من فانسيا، وهنا تبدأ اللعبة الشيطانية، الكل متورط والكل متهم، فأي أسرار وراء ذلك الشرود!

وتمضي الأيام والأفلام.

ومن أجواء التحليل، إلى صخب الموسيقى وإيقاعها، يقدم لنا البريطاني مايكل وينتربوتم فيلم «٢٤ ساعة» الذي يرحل بنا عبر حكاية المذيع التلفزيوني توني ويلسون، الذي كان الشاهد على ما قدمته مدينة مانشستر من: فرق موسيقية غنائية ومن مطربين وتيارات ونجوم واتجاهات وعلاقات في خلطة سينمائية - موسيقية، تستحضر كل ذلك الإرث الجميل الذي قدمته مانشستر إلى الأغنية الشعبية في العالم.

الأمريكي بول توماس أندرسون، أحد الوجوه الأمريكية المبشرة بنهج سينمائي متجدد، قدم «الحب الثمل» وقصة باري البائع الطموح، الذي يهبط عليه الحب وجهاز هارمونينا (بيانو قديم) في يوم واحد، ويبدأ دفاعه المستميت لمواجهة من يقف في طريق الحياة الجديدة التي اختارها، بعد أن ظل عبدا للظروف التي أحاطته سنوات.

الأرمني الكندي اتوم أوغابان (من مواليد القاهرة) قدم فيلم «ارارات» بطولة شارلز ازنافور، والذي يرصد من خلاله جوانب من المجازر التي تعرض لها الأرمن في عام ١٩١٥ من قبل الأتراك، والفيلم مزدحم بكم من الحكايات والتداخلات، منها المخرج والباحثة وموظف الجمارك والفنان التشكيلي والمصور الشاب والممثل التركي وكم آخر من الحكايات والتداعيات، التي جعلت الفيلم ينسى في أحيان كثيرة الفيلم ومقولته.

مواجهة جديدة، يفجرها الإيراني عباس كيار وستامي، في فيلم «عشرة» الذي يتابع حكاية ست نساء، في عشرة مشاهد ثابتة، داخل سيارة تجوب شوارع طهران، وترصد معاناتهن وتحدياتهن للظروف الاجتماعية، التي تعيشها كل منهن مع موضوعات الزواج والطلاق والجنس والكينونة..

والمعروف أن كيار وستامي كان قد فاز عام ١٩٩٦ بالسعفة الذهبية عن «طعم الكرز» والأسد الذهبي في مهرجان برلين عن «ستذهب بنا الريح».

وضمن المسابقة الرسمية يقدم لنا الفلسطيني إيليا بسلان فيلم «يد إلهية» في حكاية غاية في البساطة، ولكنها في الواقع تذهب أبعد من اللازم في دراسة وتحليل موازين العلاقات (الفلسطينية - الفلسطينية) و(الفلسطينية - الإسرائيلية)، فنحن أمام حكاية محورية، تجمع بين شاب من القدس يحب فتاة من رام الله، يلتقيان بشكل شبه يومي أمام الحاجز الذي يفصل بين البلدتين، حيث تجري أحداث الفيلم، وفي كل من القدس ورام الله أيضا . في إطار من الكتابة الساخرة للأحداث.

وبمناسبة الحديث عن المشاركة الفلسطينية، نشير إلى أن الدورة الأخيرة شهدت أكبر حضور عربي تمثل في أفلام «الأرض المجهولة» للبناني غسان سهب، و«صندوق الدنيا» للسوري أسامة محمد، و«رشيدة» للجزائرية يحينا بشير شويح، و«أرض السعادة» للموريتاني عبدالرحمن سيساكو، وقد عرضت هذه الأفلام في تظاهرة «نظرة ما» التظاهرة الثانية من حيث الأهمية.

وفي إطار الحضور العربي، كان هناك الفيلم الفلسطيني «زواج رنا» لهاني أبو سعد (أسبوع النقاد).. و«مائتا درهم» للمغربية ليلى المراكشي (أسبوع النقاد) وفي سوق الفيلم التجارية، قدم المخرج الكويتي وليد العوضي فيلم «أحلام بلا نوم» الذي استقبل بشكل إيجابي، ويتحدث عن حكاية خمسة أشخاص عاشوا معاناة الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١ في نيويورك.

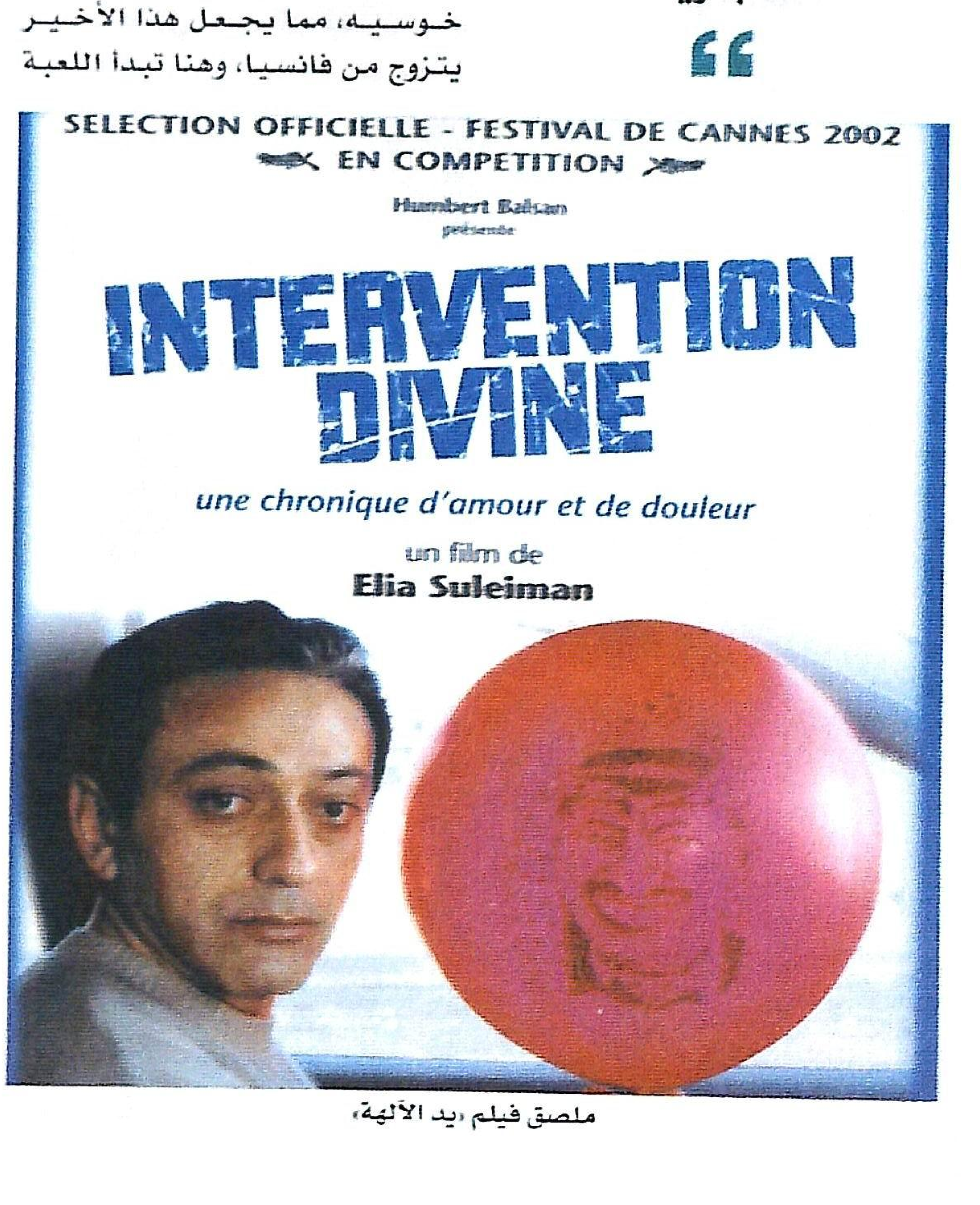
ونعود إلى المسابقة الرسمية..

البريطاني الرائع كين لوتش قدم «السنوات الست عشرة العذبة» معتمدا على سيناريو جميل لبول لافرتي، يذهب بنا إلى مدينة جلاسكو بأجوائها، عبر حكاية الصبي ليام، الذي يحاول أن يؤمن الحياة الكريمة لوالدته السجينة، ويبعدها عن صديقها الجديد المتورط في تجارة المخدرات، فإذا بتلك المحاولات تقوده هو الآخر إلى عوالم الجريمة، وكأن كين يدق هنا ناقوس الخطر.

وبأسلوب يختلف كليا عن أجوائه السابقة، يقدم لنا الكندي دايفيد كروننبرع فيلم «سبايدر» حيث الأداء الرائع للثنائي رالف فيننس وميرندا ريتشاردسون، ونستغرب عدم فوزهما.

ثم يأتي المبدع الفنلندي . اكى كيرسماكي في فيلم «رجل بلا ماض» الذي كان (كما نعتقد) الأقرب إلى السعفة الذهبية، فمن نسيج حكاية وشكل هو الأقرب إلى البساطة، فهذا رجل يصل إلى إحدى المدن، يتعرض للضرب (بعنف)، يسرق منه كل شيء، أوراقه وماله وذاكرته حينما يصحو، بعد أن يعتقد الجميع أنه مات، يبدأ مشواره من جديد مع الحياة، وكأنه مولود جديد جاء إلى هذه الدنيا، ظاهريا تبدو القصة عادية وتقليدية، ولكن الدخول إلى عوالم وأجواء الفيلم، وأيضا الكتابة والإخراج الذكي والمبتكر لكيرسماكي، وأيضا فريقه الجميل ومنهم كاتي أوتينس وماركو بيلتولا (الرجل)، تذهب بنا إلى آفاق قضية الأبعاد حول معطيات السينما الجديدة، فيلم يصور العنف بكل قسوته، وأيضا البساطة بكل تناهيها.

ومن أجواء البساطة، إلى أجواء الاحتفاء بالتاريخ، وها هو الروسي اليكسندر سوكوروف يحتفي بتاريخه ومجده التليد، في فيلم «البرج الروسي» وهو يقدم لنا تجربة سينمائية من خلال الكاميرا الديجيتال. بمشهدية سينمائية، هي في الحقيقة (شوط واحد مدته ٩٠ دقيقة)، تبدأ لحظة الدخول إلى قصر الأرميتاج (متحف في سان بطرسبورغ - لينينجراد سابقا)، وتمضي الرحلة، ففي كل قاعة حكاية وتاريخ، رحيل إلى عمق التاريخ المحلي والموشى بالأحداث والمطرز بالأسماء، فهذا القيصر «بيتر العظيم»، وتلك كاترين شقيقته، وأيضا عائلة رحمانوف وهم يواجهون الثورة، كل ذلك نراه من خلال عيون ماركيز فرنسي من القرن السابع عشر، ويحضر إلى القرن التاسع عشر، يحب روسيا



ملصق فيلم «يد الآلهة»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتاريخها، وينتهي بنا الفيلم إلى ما يجري اليوم، في رحلة نعيش معها الاحتفاء بالتاريخ والتشكيل والموسيقى والأزياء والإنجازات. فيلم يشكل استكمالا لثلاثية بدأها سوكوروف عن هتلر ولينين، وها هو يتوقف طويلا عند الفلك الروسي بكامله.

وكما فعل سوكوروف. كان تعامل الكوري الجنوبي إيم كون تارك مع تاريخه، وهو يحتفي بأحد رموز الفن التشكيلي في بلاده، في فيلم «ابن الحياة» رحلة عبر الفن التشكيلي وتاريخه تتابع كل شيء من متغيرات سياسية واجتماعية عاشتها كوريا في الفترة من (١٨٤٣-١٨٩٧).

ضمن عروض المهرجان، لعب جاك نيكلسون فيلم «عن شميد» إخراج اليكسندر، حول رجل قضى حياته يعمل بانضباطية، وبعد تقاعده يكتشف أن الحياة حوله قد تغيرت، وأن عليه أن يعيش ذلك التغيير.

الأخوان جان بير ولوك دارادين يعودان مجددا (روزيتا - السعفة الذهبية عام ١٩٩٩)، في حكاية أخرى، هي أكثر بساطة من حكاية ولهاث روزيتا في بحثها عن المستقبل، ونحن هذه المرة، نتابع فرانسوا الذي رفض أوليفية أن يستخدمه في ورشة النجارة، ويظل يتابعه في كل مكان، وحينما تأتي لحظة المواجهة، يعفو عنه ويصفح، على رغم كونه المتهم باغتيال ابنه، ولا يمكن هنا نسيان أداء أوليفيه جيرمون وهو يقدم شخصية أوليفييه.

ومن أجواء التسامح، إلى العنف المطلق، مع فيلم «الذي لا يعاد» لغسبار نوه، والجميلة مونيكابيلوتشي التي تتعرض للاغتصاب في أحد الأنفاق، يبدأ صديقها (زوجها الحقيقي في الحياة الممثل فنسنت كاسيل) في البحث عن الفاعل في عوالم باريس السفلى.

ثم يطل رومان بولانسكي (البولندي الأصل المتأمرك الذي يحمل أيضا الجنسية الفرنسية) والذي بعد مشاركات عدة في كان، عرف أن الطريق إلى السعفة الذهبية لا يكون إلا عبر مداعبة اليهود، والعزف على أوتار الهولوكوست والمجازر، وأيضا تهيئة جميع الظروف لتأمين دعم هذه التجربة السينمائية، التي طالما شاهدنا مثيلاتها، عازف بيانو بولندي يهودي يعيش في زمن الاحتلال النازي لوارسو، وسط أنقاض مدينة دمرت بالكامل بمساعدة ضابط ألماني.

وفي فيلم الختام يعود الفرنسي كلود ليلوش في فيلم «والآن سيداتي سادتي» عن لص بريطاني يصاب بفقدان الذاكرة، تذهب به الأيام والمصادفة إلى المغرب، حيث جاءت مطربة فرنسية تعاني هي الأخرى نوبات من النسيان وفقدان الذاكرة.

والآن، وبعد هذه الرحلة الطويلة، وعذرا للإطالة، لأن أفلام كان تستحق أبعد من كل ذلك، بل إن كل فيلم من أفلامها يتطلب وحده مثل هذه الوقفة. تعالوا نتعرف على شيء مما قامت به شارون ستون من أجل توزيع الحصص والجوائز، كي تؤمن السعفة الذهبية لفيلم «عازف البيانو» الذي أعلنت تعاطفها الكبير معه، وأيضا دفاعها الصريح عنه، وذلك لمعطيات كثيرة، أولا علاقتها مع اليهود وارتباطها مع زوج يهودي فضل اليهود عليها وعلى الشهرة التي تتمتع بها، ومساهمة «ميراماكس» الكبيرة في الإنتاج، وعلاقتها مع أركان هذه الشركة وأقطابها.

وحتى تذهب السعفة الذهبية إلى «عازف البيانو» لا بد من عملية مقايضة كبيرة، تمت خلال تجربة توزيع الجوائز، على رغم أن عددا من تلك الأفلام هي الأقرب والأحق للسعفة، ولكن كل تلك الجوائز ظلت بمنزلة «الفتات» أمام السعفة، فهي الأكثر خلودا في الذاكرة والوجدان.

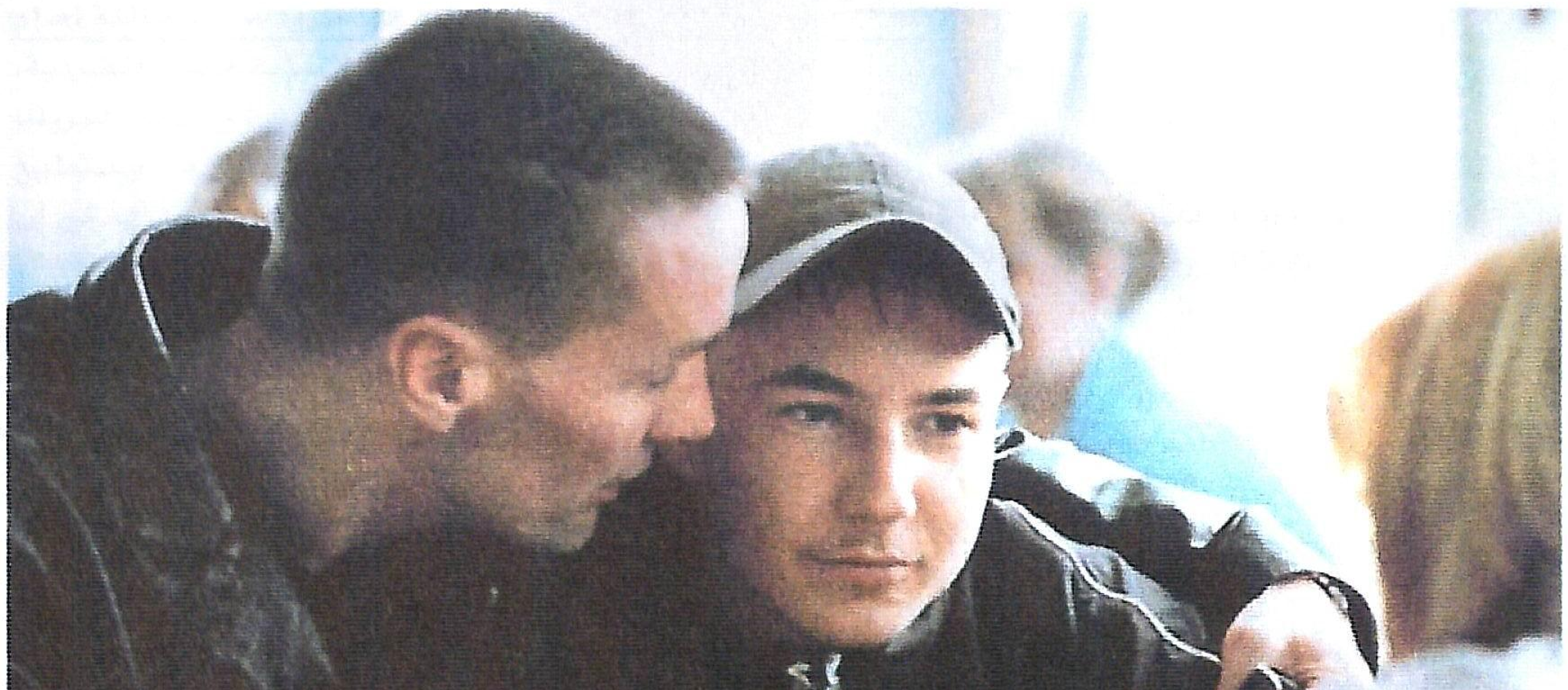
لقد سلمت الجائزة الكبرى إلى الفنلندي كير سماكي الذي احتج بشكل صريح، أما جائزة الإخراج فقد قسمت بين الكوري ايم كون تاك والأمريكي بول توماس أندرسون وجائزة لجنة التحكيم الخاصة لإيليا سليمان، على رغم أن الترشيحات ظلت تصب في صالحه، خصوصا أن الفيلم عرض في الأيام الأولى للمهرجان، كما أنه فاز بجائزة اتحاد النقاد الدوليين (الفبريس).

ولكن يد شارون ستون الخفية ظلت تمارس لعبتها في دهاليز واجتماعات لجنة التحكيم الدولية، فكانت طبخة الجوائز التي خرجت بتلك الصورة، التي كانت نتيجتها الظاهرية إرضاء الجميع، ولكنها في الحقيقة (استرضاء البعض بالفتات)، من أجل أن تكون الوجبة الأكبر لمصلحة «عازف البيانو» أو البكاء الدائم على تاريخ اليهود والمجازر والهولوكوست.

«كان» يبقى مجد السينما وحدثها المجلجل وعرسها الأكبر، حتى إن «عاثت» يد شارون ستون في لعبة النتائج ◆

مشهد من فيلم ارارات

> "قدم المخرج الإيطالي ناني موريتي درس هذا العام السينمائي، وتحدث خلاله عن تجربته بحضور عدد مهم من نجوم وصناع الفن السابع"



فيلم «Sweet Sixteen»

نتائج كان ٢٠٠٢

- السعفة الذهبية: عازف البيانو، لرومان بولانسكي.
- الجائزة الكبرى: رجل بلا ماض، للفنلندي إكي كير سماكي.
- أفضل ممثلة: الفنلندية كاتي أوتنين عن: رجل بلا ماض.
- أفضل ممثل: البلجيكي أوليفيه جيرمون عن: الابن.
- أفضل مخرج: مناصفة بين الكوري إيم كون تاك عن: ابن الحياة: والأمريكي بول توماس أندرسون عن: الحب الثمل.
- أفضل سيناريو: البريطاني بول لافارتي عن: السنوات الست عشرة العذبة، إخراج كين لوتش.
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة: الفيلم الفلسطيني «يد إلهية» لإيليا سليمان.
- جائزة الدورة الخامسة والخمسين: للأمريكي مايكل مور عن: بولنغ كولومبيا.
- السعفة الذهبية للأفلام القصيرة: اسوارتان، لبيتر مزاروس.
- الكاميرا الذهبية (أول عمل) جولي لوباس كورمال عن: شاطئ البحر.

فيلم «ذهب مع الريح» حقق أعلى الإيرادات

منذ أن ظهرت السينما قبل قرن ونيف، بدأت علاقتها التجارية مع المشاهدين، حيث إن رغبات المشاهدين وأذواقهم كانت، ومازالت، تحدد نوعية الأفلام المنتجة، فالمشاهدون هم الذين سيدفعون تكاليف الإنتاج؛ وهم الذين سيدفعون أيضا الأرباح للشركات المنتجة؛ وبالتالي، فإن المنتج الذكي هو من يستطيع اكتشاف الرغبات والأذواق الظاهرة والخفية عند المشاهدين؛ والمخرج المتمكن هو من يستطيع تجسيد هذه الرغبات على الشاشة. هذه العلاقة التجارية بقيت مقبولة مع فترة الإدهاش التي نجمت عن اختراع السينما، وبقيت مقبولة حتى أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي، فالحياة، حتى تلك الفترة، كانت العلاقات فيها شبه مثالية تميل إلى الصفاء والرومانسية، وبالتالي قدمت السينما العالمية موجات من الأفلام المقبولة أخلاقيا: فمن أفلام الحب الرومانسية، إلى الأفلام التاريخية، مرورا بالأفلام الكوميدية، حتى الأفلام البوليسية التي ظهرت آنذاك، كانت أفلام تسلية بريئة ينتهي تأثيرها في المشاهد مع انتهاء مشاهدته لها. أفلام في مجملها كانت تطابق بساطة حياة المتفرج وتفكيره وبراءة طموحاته ورومانسيته، فلم تكن ثمة حاجة مثلا إلى مشاهد العري الفاضحة لأن المتفرج منجذب مسبقا إلى جمال وجه النجمة، فيأتي إلى صالة العرض بتصور مسبق لقصة حب رومانسية ستعيشها هذه الممثلة النجمة. أما البطل، فهو إما عاشق موله، وإما رجل طيب يقتل الأشرار.

عبدالرحمن حمادي - سورية

بعد أن هجرتها لسنوات

السينما العالمية تعود إلى أفلام الحب والرومانسية

ولكن؟؟

ولكن هذه بدأت منذ الستينيات عندما بدأت المقاييس تتغير بسرعة عجيبة نتيجة الأحداث المتسارعة في العالم، فقد ظهرت حرب فيتنام، وتفجرت الصراعات الطائفية والسياسية والأيدلوجية والطبقية، ووصلت الحرب الباردة إلى ذروتها، وبدأت الثورة التقنية الحديثة بشكل متسارع يفوق التصورات، وتحقق تقدم مذهل في غزو الفضاء... إلى ماهنالك من التطوارت التي غيرت المجتمعات، فتبدلت مفاهيم الناس مع تحول الحياة إلى التعقيد، وكان على السينما أن تواكب هذا كله.

المشكلة بدأت في أن السينما لم تواكب ما حدث في العالم بدوافع أخلاقية تربوية تحاول إعادة الناس إلى مفاهيم الماضي المثالية، ولكن واكبت ما حدث في أفلام تحريضية تشجع على تعميق تحولات العالم واعتبار هذه التحولات ضرورية ومثالية، وكلما تعقدت الحياة أمعنت السينما في تعقيد ما تطرحه من أفلام، فتوالت أفلام العنف المحشوة بمشاهد القتل والدم والجرائم، وكرت مسبحة أفلام الخيال العلمي والرعب والإباحية والخوارق، وبدا أن مهمة السينما هي إبقاء المتفرج في حالة توتر مستمرة، بل تصعيد هذا التوتر باستمرار، وقد نجحت السينما في هذه المهمة، فصار المتفرج يطالب بالمزيد من التطرف والمبالغة والإبهار، وبالتالي تكرست علاقة جديدة ملخصها أن المتفرج المتأزم يريد نوعية أفلام تناسب تأزمه، والسينما بدورها تلبي ما يريده المتفرج، فتقدم له أفلاما تدفع تأزمه نحو مزيد من التأزم، وكلما بالغت السينما في تطرفها دفع المتفرج أكثر، وكانت الأرباح أكبر.

في الطرف الآخر كان القلق يتصاعد بين أولياء أمور الأطفال والمراهقين وبين رجل الدين والمربين، لذلك ارتفعت الأصوات التي تطالب شركات الإنتاج بوقف هذا الجنون السينمائي الذي صار يهدد بنية المجتمع، وكمثال نذكر التظاهرة التي قادها رجال الدين المسيحي في مدينة نيوجرسي الأمريكية بتاريخ ١٩٩١/٣/٤ بقيادة القس مايكل كولينيز، وشارك فيها آلاف من أولياء أمور الطلاب والمراهقين، وقد قامت التظاهرة بعد أن تكررت حوادث قيام بعض المراهقين في المدارس بإطلاق النار على زملائهم وقتل بعضهم، وقد تبين أنهم فعلوا ذلك بتأثير مشاهدتهم لأفلام العنف، وفي حوار نشرته النيويورك تايمز مع القس كولينيز على هامش التظاهرة، قال إن ما تقدمه شركات الإنتاج السينمائي سوف يؤدي إلى انهيار المجتمع، فبتأثير هذه الأفلام صار الشباب والأطفال ينظرون إلى رجال الدين والشرطة والقضاء بعين العداوة والكره... عندما كنت طفلا أحببت جوني ويسملر (طرزان) بعضلاته المفتولة وحاولت أن أقلده لأحارب من أجل نقاء الطبيعة وحماية الحيوانات... لم يكن طرزان يريق نقطة دم واحدة في أفلامه، أما في هذه الأيام فإن المراهقين والأطفال يتطلعون إلى عضلات فاندام وشوار زينغر وسيلفر ستالوني، ويعجبون بشلالات الدم البشري التي يريقها هؤلاء النجوم طوال عرض أفلامهم، إن ما تقدمه هذه الأفلام هو دعوة صريحة إلى القتل والعنف وتمجيد الشر.

وبتاريخ ١٩٩٥/٢/١٥، أقام

ثلاثون من كبار المحامين البريطانيين دعوة قضائية على عدة شركات سينمائية أمريكية وبريطانية، متهمين إياها بالتسبب في مقتل العشرات في أمريكا وبريطانيا بسبب أفلام العنف التي تطرحها، وقد قدم المحامون إفادات عدد من المجرمين الذين أكدوا أنهم مارسوا جرائمهم بتأثير ما شاهدوه في السينما، وتحديدا أفلام العنف والإجرام، وكاد القضاء البريطاني يومها يتجاوب مع مطالب المحامين، لولا دفاع محامي الشركات المتهمة ونجاحهم في إقناع القضاء بأن جميع الأفلام المتهمة قد تقيدت بنظرية الثواب والعقاب، حيث ينتهي الفيلم بنهاية سيئة للشرير.

واستمر التطرف..

نعم، استمر التطرف من قبل شركات الإنتاج، ولم تنجح التظاهرات ولا الاحتجاجات في التخفيف من حدة هذا التطرف، بل صارت المبالغات في التطرف مجال فخر الشركات السينمائية، والمقياس هو إيرادات شبابيك التذاكر، ففي عام ١٩٩٧ وفي ذروة الاحتجاجات الجماهيرية والتربوية على ما تقدمه السينما، تبين أن أعلى إيرادات حققتها خمسة أفلام بالترتيب كانت أفلام العنف والغرائبية والخيال، وكانت كما يلي:

١. السرعة -٢: جمع ١٤٤ مليون دولار في أمريكا و١١٢ مليون دولار في بريطانيا.

٢. السلاح القاتل -٢: بطولة ميل جيبسون، جمع ١٤٠ مليون دولار في أمريكا و١٢٠ مليون دولار في بريطانيا.

٣. سيستر أكت: ١٣٨ مليون دولار في أمريكا و١١١ مليون دولار في بريطانيا.

٤. عالم واين: ١٢١ مليون دولار في أمريكا و١١٨ مليون دولار في بريطانيا.

٥. الغريزة الأساسية: ١١٧ مليون دولار في أمريكا و٩٩ مليون دولار في بريطانيا.

وكمثال سنتوقف عند (الغريزة الأساسية) الذي افتتح به مهرجان كان السينمائي لعام ١٩٩٧، الفيلم من بطولة مايكل دوكلاس وشارون ستون، ومن إخراج بول فيرهوفن، وهو فيلم عنيف في كل شيء، ويأتي عنفه من داخل الشخصيات، ومنها رجل المباحث (نك كارين) ووحشية تصرفات مايكل دوكلاس وغموض كاترين ترامل وطموح الثرية شارون ستون، حيث، طوال الفيلم، نحن مع صراع محموم ودموي بين هؤلاء، ليخرج المتفرج من الصالة وهو مشحون بانفعالات مدوية، ويكفي أن نعرف أن هذا الفيلم، حسب الصحافة الأمريكية، تسبب في حدوث ست جرائم قتل خلال الأسبوع الأول من عرضه في مدينة نيويورك، ومع ذلك اختير لافتتاح مهرجان كان، ولا حرج في أن تستمر شركات الإنتاج في تقديم هذه البضاعة الرائجة، و«الهدف» هو الربح ثم الربح، وبالتالي من يلوم المخرج ستيفن سبيلبرغ عندما يقدم في عام ١٩٩٩ الجزء الثاني من فيلمه الخيالي (الحديقة الجوراسية) وتحت عنوان (العالم المفقود) بعد أن حقق الجزء الأول الذي عرض عام ١٩٩٣ رقما خياليا هو مليار دولار... ألم نقل إنها البضاعة الرائجة؟

مايكل دو كلاس وشارون ستون في غريزة أساسية

خيط الحنين

ولكن إلى متى يمكن أن تستمر السينما في هذا الجنون؟ وهل يجب أن تستمر في صنع أفلام تلغي آدمية المتفرج وعواطفه الغريزية؟

هذان السؤالان وغيرهما من الأسئلة بدأت تطرح نفسها منذ نهاية الثمانينيات، فقد فشلت أفلام ضخمة كان يتوقع لها النجاح الباهر مثل فيلم (باتمان - ٤) من بطولة جورج كولوني وأرنولد شوارزينغر وأليس سلفر ستون، وهو فيلم نفذ بميزانية ضخمة بلغت ١٤٧ مليون دولار، ولكن الفيلم بصعوبة استرد تكاليف إنتاجه بعد عام من عرضه في العالم، وانتبه المنتجون بعدها إلى خطئهم في عدم وضع قصة حب إنسانية في سياق الفيلم، في حين نجح فيلم آخر هو «تايتانيك» من إخراج جيمس كاميرون نجاحا ساحقا، لا بسبب ميزانيته التي بلغت ٢٠٠ مليون دولار، ولكن بسبب قصة الحب الرومانسية المؤثرة التي تضمنها، حيث يضحي البطل العاشق بنفسه من أجل إنقاذ من يحب معيدا تقاليد فروسية العشاق، وهكذا انتبه خبراء الشركات السينمائية إلى أنه لابد من الحب، أو بعبارة أصح، لابد من العودة إلى الحب، ولا يمكن أن تستمر السينما بلا جرعات حب رومانسي، إن الحب حاجة أساسية للإنسان، وقد كانت سينما الأربعينيات والخمسينيات تركز على الحب الرومانسي البحت، فتقدم أفلاما تعتمد على العاطفة المثالية البكائية ذات النهايات شديدة السعادة بقبلة كفيلم «ذهب مع الريح»، أو شديدة المأساة بوفاة، ثم جاءت أفلام الستينيات لتقدم الحب من خلال صراع تحدٍ من أجل اللقاء، ولكن منذ السبعينيات بدأت أفلام الحب تفقد الرومانسية وتعتمد على الواقعية الشديدة التي تماشي تطورات العالم المادية، وكأن البشر قد فقدوا الحب في كل شيء، فهجروا حب العائلة أمام بروز روح الاستقلالية الفردية، وصار مقياس اختيار شريك العمر يعتمد على ما يستطيع تقديمه من مال، فهل يمكن أن يستمر ذلك؟

إن الإنسان بطبعه يحتاج إلى أن يحب، يحتاج إلى الشريك الآخر الذي يملأ أعماقه العاطفية لاتطلعاته المادية، ويحتاج إلى العائلة والمجتمع، ومهما اعتقد الإنسان أنه قد تخلى عن الحب، فإنه في الحقيقة يحمل حنينه إلى الماضي حيث كان الحب، وهذا الحنين عادت السينما لتتفاعل معه منذ التسعينيات، بعد أن أدركت أن المتفرج يحتاج بقوة إلى الرومانسية، وأنه لكي يلبي هذه الحاجة عاد يشاهد بشغف فيلما عمره يزيد على خمسين عاما هو فيلم «كازابلانكا»، وصار فيلم «ذهب مع الريح» يحقق أعلى

«تيتانيك» نجاح منقطع النظير

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

مبيعات أشرطة الفيديو في أمريكا وبريطانيا وفرنسا، وبالتالي عادت أفلام الحب والإنسانية من جديد.

الحب... العائلة... النقاء

والأفلام التي عادت كانت كثيرة، وكلها جاءت احتجاجا على الحياة العصرية التي غيرت مفاهيم الحب والانتماء العائلي والاجتماعي، بالإضافة إلى أن هذه الأفلام جسدت الحنين إلى علاقات الماضي النقية.

من هذه الأفلام نذكر فيلم «شيء واحد حقيقي» للمخرج كارل فرانكلينا، الذي سبق أن قدم ثلاثة أفلام متواضعة آخرها «الشيطان باللباس الأزرق» عام ١٩٩٥، وقد تعرض الفيلم إلى هجوم شديد من النقاد، ولكن في عام ١٩٩٦ قدم فيلمه «شيء واحد حقيقي» عن رواية حب رومانسية لأنا كودلين، وأسند دور البطولة فيه إلى ميريل ستريب، وبخلاف كل التوقعات جاء الفيلم مفاجأة كبيرة لمنتجيه، إذ حقق بعد أسبوع واحد من عرضه في الولايات المتحدة الأمريكية ٨٢ مليون دولار، علما أنه نفذ بميزانية لم تتجاوز ١٩ مليون دولار، وسرعان ما اكتشف النقاد أن هذا النجاح الكبير للفيلم يعود إلى أن الفيلم شكل دعوة مؤثرة للعودة للعائلة بعلاقاتها الإنسانية الحميمة.

الفيلم عن فتاة تعرف فجأة أن أمها مصابة بالسرطان، فتترك عملها كصحافية في نيويورك، وتسافر إلى حيث تقيم أسرتها كي تتفرغ لرعاية أمها، وهناك تتجدد علاقاتها مع أسرتها، فتعاني فشل أخيها في دراسته وانشغال أبيها بعمله مدرسا في الجامعة، وتندمج في معاناة مريرة مع آلام أمها وهي تقترب بسرعة من الموت عبر آلام مرض السرطان الرهيبة، وبعد موت أمها تكتشف أنها سرّعت بأجلها من خلال تناولها كمية كبيرة من المورفين، أي أن الأم في الواقع انتحرت لتريح ابنتها من عناء العناية بها وليستطيع الجميع العودة إلى أعمالهم.

فيلم شكّل في مجمله ملحمة من العواطف الإنسانية في إطار العائلة، واستمرار سمو حب الأم لأسرتها وتضحيتها بما تبقى من عمرها من أجل أسرتها، وبالتالي نجح الفيلم نجاحا كبيرا، وجعل الدموع تتفجر من عيون المتفرجين، تماما مثلما كان يحدث في أفلام الخمسينيات، حيث كان ارتفاع أصوات بكاء المتفرجين في أثناء عرض الفيلم أمرا عاديا.

على المنوال نفسه قدم المخرج الإيطالي الكبير ناني مورتيني

«أرق في سياتل» وتنقيب في المشاعر الإنسانية

فيلمه «غرفة الابن» كمفاجأة في مهرجان كان ٢٠٠١، حيث حصل على السعفة الذهبية وحقق تظاهرات جماهيرية حيثما عرض، وهو عن حياة أسرة تعيش في شمال إيطاليا مؤلفة من الأب والأم والابن والابنة، والأب الذي يعمل طبيبا نفسيا يأتيه خبر صاعق عن موت ابنه غرقا في رحلة صيد بحرية، ومن هذه النقطة الإنسانية يتحول الفيلم إلى بكائية تجعل المشاهدين يبكون بصوت مسموع في صالات العرض، وقد وصف النقاد الفيلم بأنه عودة قوية إلى ميلودراما السينما في الخمسينيات والأربعينيات من القرن الماضي.

في «غرفة الابن» وبعد موت الابن، نكتشف العواطف الحقيقية للأسرة الإيطالية، حيث تتفجر الأحاسيس وتتصاعد نحو قمة الحزن، أحاسيس الأم المفجوعة، الأب الذي ينهار بشدة ولكنه يحاول التماسك أمام زوجته وابنته، والابنة التي تتحطم يوميا بعد أن فقدت أخاها وحاميها ومستودع أسرارها.

الفيلم كما قلنا، حقق أرباحا ضخمة وسريعة، ليس لأنه من توقيع المخرج الكبير مورتيني فحسب، بل لأنه جاء تجسيدا لحنين دفاق للأسرة، ورسالة مؤثرة للمشاهد كي يعود إلى أحضان أسرته.

إعادة إنتاج الرومانسية

وكرت المسبحة، فصرنا نشاهد قصص الحب تطعم معظم الأفلام مهما كانت مواضيعها، بل لجأت شركات الإنتاج في هوليوود وغيرها إلى إعادة إنتاج أفلام الثلاثينيات والأربعينيات، فصار أرشيف هوليوود مثلا في السنوات الأخيرة مجال بحث كتاب السيناريو والمنتجين العازفين على أوتار الذاكرة، فأعيد إنتاج فيلم «أرق في سياتل» للكاتبة والمخرجة نورا إيفرون، الذي سبق إنتاجه في فترة الثلاثينيات وحقق نجاحا كبيرا.

قصة الفيلم حول معماري تهجره زوجته بلا سابق إنذار، وتتركه وحيدا في بيته مع ابنه البالغ من العمر تسع سنوات، ولأن الطفل يقضي معظم الأوقات وحيدا يهاتف برنامجا إذاعيا ليليا يعنى بمشاكل الساهرين، وببراءة الطفولة يصف وحدته وصفا مؤثرا يجعله موضع اهتمام مئات المستمعات، ومن بينهن الصحافية آرني ريد، التي تكون في طريقها لمقابلة خطيب المستقبل، إلا أن ما تسمعه من حديث يجعلها تغير مسار حياتها وتتجه للقاء الطفل وأبيه وتقرر فسخ خطوبتها.

هذا الفيلم شكل عودة جيدة للسينما إلى الأرض، والتنقيب داخل المشاعر الإنسانية، وتقديمها بقالب يجعل الدموع التي ظن المشاهد أنها قد نضبت أو انتهت من عيونهم تعود لتنفجر من جديد. والقائمة طويلة، وليس آخرها ما أعلنته شركتا فوكس وكولومبيا من أنهما ستعيدان شراكة إنتاج فيلم «ذهب مع الريح» بميزانية ضخمة، وكذلك الإعلان عن إعادة إنتاج فيلم «كازابلانكا» وغيره من أفلام الحب الرومانسية القديمة.

من سوف سينتصر؟

الإنسان الغربي مازال يعاني هزات العصر المتلاحقة، والسينما مازالت تقدم له ما يناسب هذه الهزات، ولكنها في الوقت نفسه صارت تقدم له ما يقوي خيط الحنين في داخله لرومانسية الماضي، وهي مستعدة لأن تقدم له أي شيء ما دام الهدف هو إبقاءه مشدودا إلى صالات العرض، فأي الأفلام سينتصر؟ أفلام العنف والفضاء والخوارق والرعب أم أفلام الحب والرومانسية والعودة إلى أحضان العائلة، هذه الأفلام التي عادت تهز صالات العرض فتهتز معها عواطف ودموع المتفرجين؟

سؤال ليست الإجابة عنه سهلة الآن بشكل نهائي ◆

الحياة العصرية غيرت مفاهيم الانتماء العائلي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحتل برامج الرسوم المتحركة مساحة كبيرة من وقت الأطفال المخصص لمشاهدة التلفزيون، ويختلف هذا الوقت من بلد إلى آخر، ومن طفل إلى آخر. وقد تبارت القنوات التلفزيونية الرسمية والخاصة في تقديم تلك النوعية من البرامج المحببة للأطفال لجذب انتباههم، الأمر الذي يعني تحقيق رواج أكبر لتلك القنوات.

وتمثل الرسوم الأمريكية النسبة الأكبر في تلك البرامج، على الرغم من محاولات عربية عديدة، جرت في اتجاه محاولة خلق شخصية كرتونية عربية، أو برامج تدور أحداثها في إطار عربي، لكن تلك البرامج تفتقر إلى الكثير من المقومات، التي تؤهلها لاحتلال مكانة لائقة بها لدى الأطفال في المشاهدة.

الكويت - د. محمد معوض إبراهيم

تفتقد التخطيط والتنسيق

برامج الكارتون وأطفال الخليج

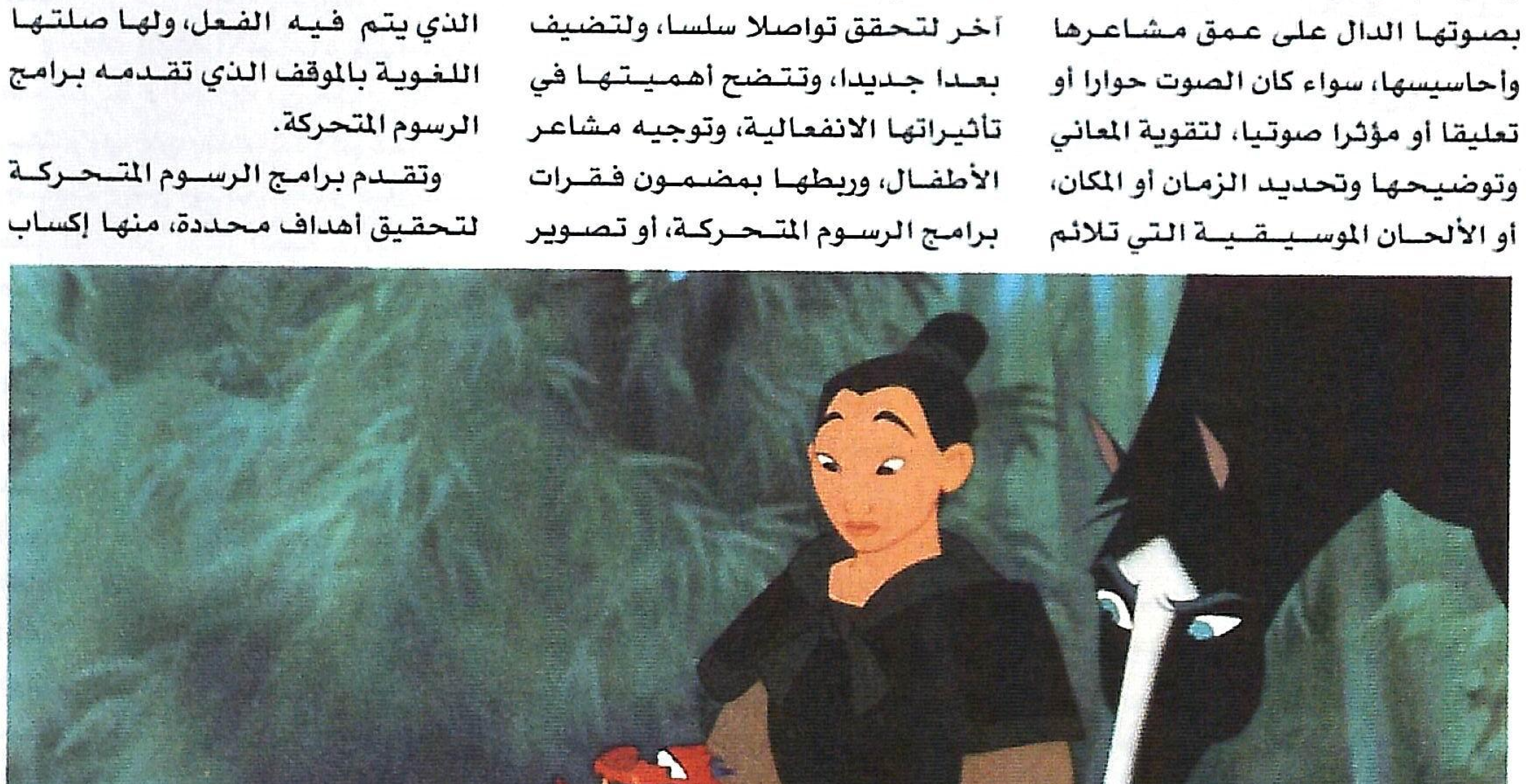
تشير نتائج الدراسات الميدانية إلى أن برامج الرسوم المتحركة (الكارتون) تأتي في مقدمة الأشكال البرامجية، التي يفضلها غالبية الأطفال في دول مجلس التعاون، ويقبلون على مشاهدتها يوميا، فهناك أكثر من ٩٧٪ من بين ٤٠٠ طفل في مدينة الدوحة في قطر يشاهدونها، وفي دولة الإمارات العربية المتحدة ذكر أكثر من ٩٦٪ من الأطفال، في إحدى الدراسات العلمية الحديثة، أنهم يشاهدون الرسوم المتحركة من حين إلى آخر، من دون انتظام في المشاهدة، في حين يندر مشاهدتها بين ما يقرب من ٤٪ من الأطفال، وفي الكويت ذكر أكثر من ٩٣٪ من الأطفال أنهم يقبلون على مشاهدتها، وفي السعودية أشار أكثر من ٧٤٪ من الأطفال أنهم يقضون أكثر من ساعة وأقل من ثلاث ساعات في مشاهدة برامج الرسوم المتحركة يوميا.

تركيز الانتباه حول قيم معينة مع أفلام ديزني

من جهة أخرى، تشغل برامج الرسوم المتحركة مساحات كبيرة من الوقت المخصص للأطفال يوميا على شاشات التلفزيون الخليجي، تمثل ٦٦٪ من برامج الأطفال في التلفزيون السعودي، و٧٣٪ من الوقت المخصص للأطفال في الكويت، وما يقرب من ٦٥٪ في تلفزيون دولة الإمارات العربية، ومن ٥٠ - ٦٥٪ في تلفزيون سلطنة عمان، وتفتتح معظم قنوات التلفزيون الخليجية والعربية برامجها ببرامج الكارتون، وتصل نسبتها في قناة الأطفال Space Tone، التي اختلفت لمشاكل بينها وبين المسؤولين عن الإعلام البحريني إلى أكثر من ٦٥٪ من مضمون ما تقدمه.

وهكذا تزدحم شاشات التلفزيون الخليجي ببرامج الكارتون، بتجسيد أفكار ومعان مختلفة من خلال استخدام الرسوم المتحركة المسلية ذات الحركات السريعة، مستخدمة الأسلوب الدرامي المحبب إلى الأطفال، والقصص الشائقة والمثيرة، والحكايات الخارقة والمغامرات المثيرة الممتزجة بالعنف، لتقدم لهم في مشاهد متكاملة بالصور المرسومة المتحركة والملونة بألوان زاهية وجذابة، مقترنة بصوتها الدال على عمق مشاعرها وأحاسيسها، سواء كان الصوت حوارا أو تعليقا أو مؤثرا صوتيا، لتقوية المعاني وتوضيحها وتحديد الزمان أو المكان، أو الألحان الموسيقية التي تلائم حركتها، أو التي تزود المشاهد بالإيقاع أو الطابع، أو الانتقال من مشهد إلى آخر لتحقق تواصلا سلسا، ولتضيف بعدا جديدا، وتتضح أهميتها في تأثيراتها الانفعالية، وتوجيه مشاعر الأطفال، وربطها بمضمون فقرات برامج الرسوم المتحركة، أو تصوير الجو الذي يتم من خلاله الأثر الكلي للفعل الدرامي، وتقرير الجو النفسي الذي يتم فيه الفعل، ولها صلتها اللغوية بالموقف الذي تقدمه برامج الرسوم المتحركة.

وتقدم برامج الرسوم المتحركة لتحقيق أهداف محددة، منها إكساب الطفل المعارف والمعلومات والأفكار والخبرات، وتلعب دورا مهما وأساسيا في تكوين اتجاهات الأطفال وميولهم، ويتفق الباحثون على أن لبرامج الرسوم المتحركة الموجهة إلى الأطفال وظيفة اجتماعية مهمة، حيث تركز انتباه الأطفال حول قيم واتجاهات مستهدفة.



«مولان» فيلم بتأثير انفعالي يقرر جوا خاصا

وترشح الرسوم المتحركة دائما لتقوم بدور فعال في صياغة الملامح التربوية لشخصية الطفل، الذي يتعامل معها إلى حد التقليد في كثير من الأحيان، وتعد وسيلة مهمة لإكساب الأطفال المفاهيم التربوية والأخلاقية والثقافية والاجتماعية، وعلى رغم كل ذلك لا تهتم قنوات التلفزيون الخليجي بإجراء تقويم لأهدافها أو مضامينها، أو حتى مردودها أو تأثيرها الفعلي في الطفل الخليجي، والذي تعتبر الرسوم المتحركة مصدرا مهما من مصادر ثقافته، مع العلم أن أعلى نسبة تركيز للأطفال تكون خلال مشاهدة برامج الرسوم المتحركة، وتتراوح هذه النسبة بين ٥٦ و٥٩٪.

من جهة أخرى، لا تزال برامج الرسوم المتحركة الموجهة إلى أطفال الخليج تفتقد التخطيط التربوي السليم وغياب التنسيق، سواء عند تقديمها أو بثها، مع قلة المتخصصين في إنتاجها، وقصور الميزانيات المخصصة لها، علما بأنها تحتاج إلى مبالغ باهظة وكبيرة، وافتقار إنتاجها إلى الأسس العلمية، سواء من حيث التخطيط أو الإعداد أو التنفيذ، وعدم الاستفادة من أساليب التشويق لجذب انتباه الأطفال، وعدم الاهتمام بتدريب وإثارة اهتمام العاملين في برامج الأطفال في قنوات التلفزيون، على الرغم من أنها تحتاج إلى مهارات فنية عالية، ومن نوع خاص، ناهيك عن قصور الإمكانات القيمة اللازمة لإنتاجها، ويحتاج الكارتون إلى تقنية عالية، وإلى استديوهات متخصصة وتكلفة مرتفعة، ناهيك عن تدني مستوى النصوص التي تعالجها، وعدم توازنها، وغياب المضامين الأخلاقية أو الدينية، وسلبية المضامين الاجتماعية أو المتصلة بالحفاظ على الهوية، وعدم تلبية الحاجات المعرفية أو الثقافية، وقلة الاهتمام بالعربية المبسطة أو مراعاة احتياجات الأطفال ورغباتهم واهتماماتهم، في الوقت الذي يجب أن تحقق الأهداف التي تسعى برامج الأطفال إلى تحقيقها، ومنها تسلية الأطفال وإمتاعهم والترفيه عنهم، وتنمية ملكاتهم العقلية، وتنشيط مداركهم وتنمية معلوماتهم ومعارفهم، وتوجيههم إلى الأنماط السلوكية المقبولة اجتماعيا، وتنمية روح الولاء والانتماء لأوطانهم بكل ما تحتويه من معلومات ومعارف وأفكار وخبرات، لتجسد قيم وأخلاقيات وتطلعات الطفل العربي والخليجي ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يطغى على جميع أعمال الكاتب السوري ممدوح عدوان دوائر من الجدل، ويدور حولها الكثير من النقد، منها ما هو بناء، وبعضها ما لا يريد سوى التجريح، وعندما عرض مسلسل «الزير سالم»، بدأت الصحف والمجلات تمتلئ بالمقالات والدراسات حول المسلسل وكاتبه، وجهت إليه شتى التهم والكلمات التي أرادت نسف العمل بأكمله. نترك هنا الكاتب نفسه، ليرد على كل ما أثير حول المسلسل، لافتين الأنظار إلى أن ممدوح عدوان قد أصدر دراسة بعنوان «الزير سالم: البطل بين السيرة والتاريخ والبناء الدرامي»، وقد صدرت عن دار قدمس - دمشق.

محمود منير - سورية

«الزير سالم» يُدرّس في معهد الفنون المسرحية

ممدوح عدوان: لم أتعمد الاسقاط لكن التاريخ يُعيد نفسه

ممدوح عدوان

هل احتمل الزير سالم في التاريخ أو في السيرة الشعبية، رواية محددة ثابتة؟ في ضوء ذلك كيف تم إعدادكم النص للدراما؟ وإلى أي مدى جرت المزاوجة بين النص التاريخي ورؤيتكم الدرامية؟

المبدع ليس كالأكاديمي، فهو يتعامل مع النص ليتصرف فيه وفق رؤيته الدرامية وليس ليوثقه ويسجله، في حالة المسلسل كانت السيرة والتي كتبت بأكثر من رواية، وكان هناك الحدث التاريخي، ولكني اعتمدت على النص التاريخي، اعتمادا كبيرا، مع عدم إغفال السيرة، ولتكون أيضا بنات الذاكرة بنات إلهام لي. ومعظم الأحداث والشخوص التي جادل البعض في كونها اختلاقا، هي بالذات حقائق تاريخية لا غبار عليها، وفي مشهد إمساك الحارث بن عباد بالزير في معركة تحلاق اللحم، كان المخرج رحيم بالبطل الزير، فلم يصور مشهد جز الحارث لناصية الزير وكسر ظهره عقب ذلك، ولو حدث ذلك فعلا لما رضي الجمهور لبطلهم هذا المهان.

تتراوح صورة الزير سالم في المخيلة العربية بين الفارس والبطل الذي لا يقهر إلى أن تصل حد نسب المعجزات لها، ويرجع ذلك إلى رغبة العقل الجمعي العربي في تمثل شخص من هذا النوع ليعلقوا عليه أوهامهم وتمنياتهم.. كيف نظرتم إلى شخص الزير؟ وما الذي أردتم تقديمه من خلال اختياركم هذه الشخصية الجدلية؟

لم أكن معنيا بنمط الصورة التي في المخيلة الشعبية، وإن لم أخرج كثيرا عنها، فالزير شاب لاهٍ تحول إثر مقتل كليب إلى صاحب قضية وطلب ثأر لا ينتهي، وفي الواقع فإن انشغاله الداخلي لم يعادله الواقع، ولذلك طلب المستحيل، ولم يشأ أن يقابل جساسا طوال أربعين عاما لرغبته في عدم مواجهة ذاته.

وهو تماما يشبه العاشق العذري، كما أورد صادق العظم في كتابه «الحب العذري»، أن العاشق العذري يحب المراة، ولكنه لا يريد لقاء معها حسيا أو جسديا، لأن ذلك من شأنه أن ينهي قضيته، والزير كان موتورا عذريا.

كليب كان صاحب مشروع لبناء دولة، ولقد حاول فرض مشروعه من خلال القوة حتى لقي مصرعه جراء تجبره وطغيانه... كيف جسدتم شخصية كليب؟ وإلى أي حد كنت منصفا في ذلك؟

كل كتب التراث تؤكد طغيان كليب وأساليب ظلمه، وأن غروره كان يحدد حدود مملكته، وكليب أراد أن يبني مجتمعا حضريا ولكن بقوة السيف، وبرأيه الذي لا يجوز أن يخرج عليه بنو قومه، الذين كانوا قد تعودوا نموذجا أكثر ديموقراطية قبله، فهم كانوا يستشيرون ويشاورون، وهذا ما دفع بجساس إلى أن يقتل كليبا.

وجهت إليكم الاتهامات في تصور شخصية كالحارث بن عباد، وانكم جئتم بها من بنات افكاركم هذا من جانب، ومن جانب آخر كان ابن عباد يمثل تيار العقلانية في مجتمعه من خلال حياده في الحرب، ثم انه قال عدة مقولات في المسلسل مثل «إكرام الميت دفنه» بعد ان قتل كليب، وقوله «ايكب الناس على وجوههم إلا حصائد السنتهم»، فهمت من ذلك انكم تحاولون تحميل رمزية ما لدور الحارث، ليمثل دور الواعي الذي يرى ابعد مما يرى اقرانه ويستلهم حتى المستقبل، كيف تصورون كل ذلك؟

شخصية الحارث بن عباد شخصية حقيقية في التاريخ وهو بكري الأصل، وقد قال أشهر قصيدة في حرب البسوس كلها، وهي مسجلة في التاريخ قرب مربط النعامة مني، بعد مقتل جبير أو بجير، كما اختلفوا هل هو ابنه أم ابن أخيه. وقد ورد في التاريخ أنه قد بذل الجهود في السفارات بين المريين والتغلبيين لمنع اندلاع الحرب، وقال أيضا مقولة شهيرة: «لا أدخل حربا لا ناقة لي فيها ولا جمل». وشيء طبيعي أن يكون رمزا للعقلانية بسبب موقفه الأول الرافض للحرب، أما حواره في المسلسل، فمنه ما هو في التاريخ، ومنه ما كتبته على لسانه لإغناء شخصيته.

اتهام آخر وجه إليكم في النهاية، أولا ماذا عن التاريخ من جهة؟ وثانيا ألم يكن هناك نهاية أخرى تحمل المسلسل وبطله معاني بعيدا عن الرواية التاريخية. كيف ترون نهاية الزير؟

لم أطالب نفسي بنهاية أخرى للمسلسل غير الموجودة في التاريخ، فالنهاية يجب أن تمثل خط انحدار شخصية البطل (الزير)، ونهاية المسلسل هي التي وردت في الأغاني في الجزء الخامس لـ «حرب البسوس»، واعتبرتها منطقية. وهناك روايتان أخريان لنهايته، أولاهما أن عمرو بن مالك لما أسر الزير داس عليه جمله وقتله، وثانيتهما أنه لما قال عمرو بن مالك أن الزير لن يرد حتى يرد ربيب، فلما ورد ربيب سقا الزير ماء ملوثا فمات.

اتهم مسلسل «الزير سالم» بتعطشه إلى تصوير منظر الدم، وإن هذا الدم هو دم أبناء العمومة أخيرا، فكيف سيسعى المسلسل للدفاع عن الهموم والقضايا العربية بهذه الطريقة؟ كيف تعتقد أن لعرض المعارك التي صورت كل تفاصيل الدم منطقا لخدمة رؤيتك للعمل؟

أولا، المسلسل لا يريد هنا خدمة القضايا العربية، بل يجب أن يكون مخلصا لفن الدراما، ويستقي مادته من التراث ومن السيرة الشعبية.

ثانيا، السيرة الشعبية هي ملحمة، والملاحم عند كل الشعوب لا تسمى ملحمة إذا لم يكن فيها حروب ودماء، وحتى بعض الانتقادات التي قيلت عن المسلسل بأن حرب البسوس تقوم على سبب تافه وهو مقتل ناقة، أنا أرى أن كل الملاحم العظيمة في التراث الإنساني تستند في شرارتها الأولى إلى حدث تافه، الإلياذة (وحصار طراودة) مثلا ملحمة دامت عشر سنوات بسبب امراة هربت مع شاب، المهاراباته الهندية وهي من أهم الملاحم في تاريخ البشرية قامت بسبب غش في لعب نرد، وأيضا هي حرب بين أبناء العمومة. وربما كان الذوق الشعبي لتصوير منظر الدم لتبيين الفاجعة في مقتل أبناء العم وسقوط الأبطال، وليحس المتلقي بحرقة عليهم، ويمكن أن تكون الملحمة الوحيدة التي ليس فيها قتال بين أبناء العمومة هي سيرة الظاهر بيبرس لأنها كانت ضد الحروب الصليبية. وهنا يكمن سؤال كبير: لماذا يكون الظاهر بيبرس، بطل سيرة شعية ولا يكون صلاح الدين؟

بعيدا عما جرى في التاريخ، فإننا نشاهد عملا دراميا، تتحرك شخوصه ضمن علاقات معينة وضمن أبعاد نفسية لكل شخصية حسب دورها، فمثلا ضباع رأت جميع أحبائها يقتل بعضهم بعضا أمامها، فتقف تبكي القاتل والمقتول... فهل كانت ضباع رمزا للأرض؟ كيف ترى أبطالك دراميا؟

أنا أرى أبطالي ضمن شروطهم الدرامية ولا أبحث عن الرمز، أنت ترى في ضباع الأرض فليكن، آخر سيراها الأم، أو الأمة أنا ركزت على هذه الشخصية لأنها فعلا موزعة بين زوجها الذي قتل وابنيها وبين إخوتها الذين تحبهم أيضا. كل طرف يقتل الآخر وهي لا تعرف من ستبكي، الجليلة كانت في الحالة نفسها ولكنها لم تكن تراجيدية كما كانت ضباع، والشخصية الفنية في الدراما هي التي تحمل أبعادا متعددة للمتابع، وتغني مخيلته فيتماهى معها. ثم لإخراج الشخصيات من النمط كان لا بد من أن تكون ملونة، فالشخص الشرير تماما أو الطيب تماما ليس شخصية درامية. وأنا مطالب دائما بأن أعطي كل شخصية منطقها الذي تستطيع به الدفاع عن نفسها، ولذلك جاءت شخصية جساس مقنعة في العمل على عكس السيرة التي تصوره نذلا. فهو في النهاية شخص له كبرياؤه وكرامته ومبرراته الخاصة لقتل الملك.

> المبدع ليس أكاديميا، فهو يتعامل مع النص وفق رؤيته الدرامية، لذلك كنت مخلصا في المسلسل لفن الدراما أكثر من خدمة القضايا العربية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جحدر شخصية غريبة نوعا ما، معناه لغويا القصير، صور حسب نظري إبداعا عبثيا للزمن، هل كان جحدر حيا في التاريخ؟ وكيف ترون دوره؟

جحدر مذكور عنه في السيرة الشعبية وفي التاريخ أربعة أسطر عن دوره في معركة تحلاق اللحم، حيث رجاهم ألا يحلقوا شعره، وأن يتكفل بقتل أول تغلبي ينزل إلى المعركة، فقبل منه الحارث بن عباد ذلك، ولأنه لم يحلق شعره قتلته النساء البكريات بعد انتهاء المعركة، وكان قد سبق لي في مسرحية «ليل العبيد»، أن صورت شخصية الحطيئة، وقررت أن أبني شخصية جحدر منذ بداية المسلسل على نمط الحطيئة، الشخص فاقد القيمة ويريد أن يصير له قيمة بأي شكل وهو لا يملك مقومات. وفي النهاية ظهر على الشاشة بهذه الطرافة والغرابة.

حاز عنصر التشويق اهتمامكم في بناء المسلسل دراميا، وكأنكم تقلدون أجواء السيرة التي كانت تحكى على المقاهي قديما، ما رأيكم؟

التشويق جاء لسببين أولهما الكم الهائل من الأحداث التي أوردها المسلسل والتي فرضت انتقال المشاهد من حدث إلى آخر بنوع من التشويق، وثانيهما لأنني صورت مواقف القتل ضمن معارك اخترتها لما فيه من أحداث فاجعية تتجه نحو التراجيدية، فالزير يتحرك الحركة الخطأ ليقتل الذين لا يريد قتلهم فتحدث الفاجعة، وعندها يأتي التشويق لزاما.

ليس مطلوبا من الدراما التاريخية توثيق التاريخ والالتزام به، على أي حال كنتم ملتزمين قدر الإمكان بذلك، ولكن الإسقاط على الواقع حاصل لا مفر منه، وإلى حد كبير كنت قد أوضحت في مقالة لي أن الحرب على رأس كليب هي إسقاط الحرب على السلطة في حاضرنا العربي، هل كنتم واعين لذلك أم أن لكم وجهة نظر أخرى؟

أنا لم أتعمد أي إسقاط، لكن الأحداث ذاتها كانت تمر وتذكر المشاهد بأحداث موجودة في عصرنا، يعني الزير سالم عندما يقابل الملك الجرو (ويحميه أخواله البكريون)، فالحوار الذي يحدث بينهما يقوم الآن بين أي عربيين، أحدهما يقبل الصلح مع إسرائيل، والسؤال الذي وجهه من الزير إلى الجرو يوجه إلى أي سلطة عربية تحمي نفسها بيد غيرها، أسألهم ما مصلحتهم في حماية عرشك، بينما الزير اعتمد على نفسه، وأذلوه بعدم ركوب الخيل، يشبه بمنعهم الآن مثلا بشراء طائرات.

من خلال تجاربكم، ما رأيكم في كتابة الدراما التاريخية؟ وما المعوقات التي تواجه الكاتب في التعامل مع المادة التاريخية ثم مع المخرج، مع الجمهور والنقاد؟

سأجيب عن جانب واحد فقط وهو العلاقة مع الجمهور، الجمهور يمارس رقابة على الكتابة التاريخية أكثر من رقابة الدولة والأجهزة المعنية، لأن الجمهور لديه ثوابت راسخة في ذهنه عن هذا التاريخ ولا يريد المساس بها، فالشرير في التاريخ شرير ولا يجب أن نجد فيه نقطة إيجابية واحدة، فهل أستطيع أن أكتب دراما عن قصة مسيلمة الكذاب؟ وهل صحيح أن مسيلمة كان معتوها كما تصوره الدراما العربية؟ كيف يكون شخص معتوه يقود نصف قبائل العرب ويصدقون أنه نبي ومن بعده يعودون إلى الإسلام، وهؤلاء القبائل أجدادنا؟ كيف تبعوا شخصا صوره لنا في صورة كاريكاتير؟ إذن التعامل مع التاريخ يصطدم بالمسلمات الموجودة عندنا.

النقطة الثانية، هناك شخصيات أثبتت قدسية لا يجوز المساس بها، إضافة إلى محظور ثالث وخطير هناك شخصيات لا يجوز أن تظهر كالأنبياء والصحابة.

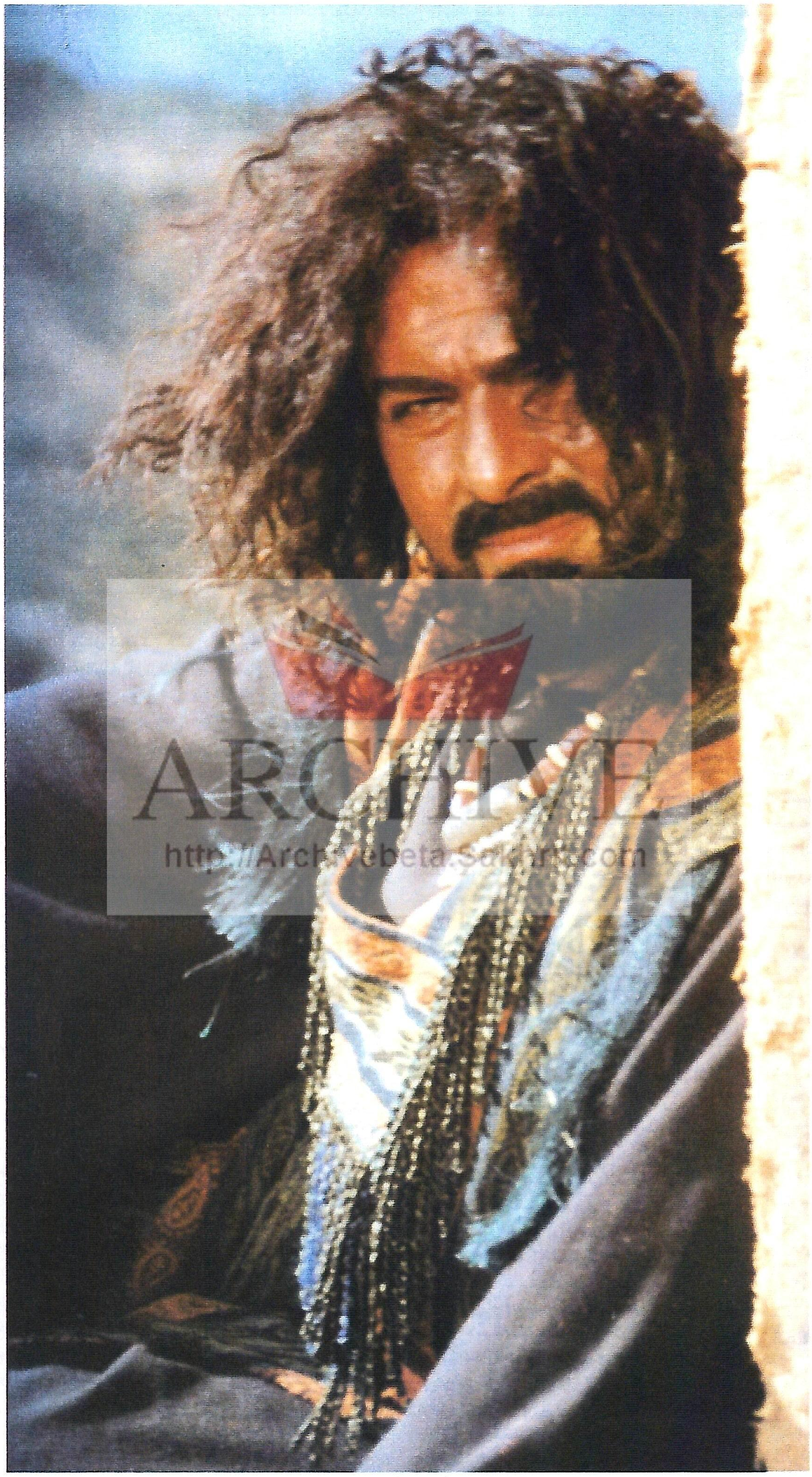
عرض علي أن أكتب مسلسلا عن خالد بن الوليد فرفضت، لسبب واحد وهو كيف لي أن أتعرض لقصة خالد بن الوليد مع امرأة مالك بن نويرة وهو ظالم في القصة حتى النهاية.

انت شاعر كبير كما ان لك مكانتك في كتابة المسرح والترجمة ومفكر له آراؤه، كيف تنظرون إلى تأثير الدراما في المجتمع العربي؟ يجيء سؤالي بعد الظلم الكبير الذي لحق بعملكم الزير سالم.

أظن أن الدراما التلفزيونية طغت على تأثير السينما أو المسرح لأنها تعرض في البيوت، وهي تشد المتفرجين بشكل حقيقي. وردود الأفعال التي نراها في الشارع تدل على أن هناك متابعة حقيقية للدراما التلفزيونية، وهم في العادة لا يملكون ثقافة لعدم نزولهم إلى المسرح أو شرائهم الكتاب وهذا يحملنا مسؤولية إيصال ثقافة عبر الدراما لإنسان يظن نفسه غير مهتم بالثقافة أصلا، الناس تتابع ولها وجهات نظر، وأنا أعتبر أن المسلسل الناجح هو الذي يثير أسئلة وجدلا أكثر من أن يُقدم أجوبة، وإذا كان الزير سالم قد نجح فلأنه أثار هذه النقاشات.

هل تعتقد أن الزير سالم سوف يعامل مستقبلا كمرجعية في هذا الخصوص؟

المعهد العالي للفنون المسرحية كان قد قرر تدريس المسلسل كمادة في المعهد، وهذا ما فرض علي إصدار كتاب يوضح ذلك، والمرجعية التي اعتمدتها في تثبيت الأحداث في المسلسل، وتبيان وجهة نظري في الدراما والتاريخ والبطل ◆


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سلوم حداد في لقطة من «الزير سالم»

"الجمهور يمارس رقابة على الكتابة التاريخية أكثر تشددًا من رقابة أجهزة الدولة، لذلك رفضت كتابة مسلسل عن خالد بن الوليد"

يستطيع المراقب والمتابع والدارس لنشأة وتطور مسرح العرائس/ الدمى في العالم، أن يلاحظ القفزات النوعية الكبيرة التي حققها هذا المسرح على المستويين التقني، والجماهيري، وبصفة خاصة في دول شرق أوروبا، وجمهوريات الاتحاد السوفييتي السابق، وكذلك دول الشرق الأقصى في قارة آسيا - الموطن الحقيقي لمسرح الدمى - مستفيدا في ذلك من التطور العلمي المذهل، والسريع الذي حققته التكنولوجيا العالمية في مجال الصناعة، وبرمجة الحاسوب، والليزر، والثورة الرقمية (الديجتال).

د. نادر القنّه - الكويت

مسرح الدُمى

جذور التأسيس والتكوين وملامح التجديد والتطوير

لم يكن هذا الفن من اكتشافات الحضارات الحديثة، بل اكتشفه إنسان الحضارات القديمة منذ زمن مبكر، حيث أدرك أهميته، وتنوع وتعدد أغراض استخداماته في الحياة؛ ووظفه خير توظيف لخدمة غاياته وأهدافه الدينية، والطقوسية، والثقافية، والتعليمية، والتربوية، والترفيهية... ففي الحضارات الإنسانية القديمة «عُرف استخدام الدمى كنوع من الاستحضار للغائب كما أنّ عروض الدمى تعتبر من أقدم أشكال العروض في العالم لأنها ارتبطت غالبا بالدين، فهي معروفة في مصر الفرعونية، وكذلك في الصين منذ القرن الثاني عشر قبل الميلاد. وفي اليابان كان محرك الدمى كاهنا يجعل الآلهة تتجسد في الدمية وترقص لتطرد الأرواح الشريرة وتحمل الخصب».

الدمى في الحضارات القديمة

في الحضارة الهندية القديمة كانت ملحمتا الماها باهاراتا والرمايانا❖❖ تقدمان على شكل عروض للدمى بمصاحبة سيناريو سردي يوضح، طبيعة النص الملحمي... هذه العروض التي كانت تقدم على مسرح جزيرة بالي، وتايلند، وكمبوديا، وسيلان، والهند بالطبع. نتيجة الدور المباشر الذي لعبه الحجاج الهنود في نقل عقيدتهم وطقوسهم الدينية، حينما كانوا يجوبون المنطقة كمبشرين.

وهناك إشارات تاريخية تؤكد أن عروض الكاتا تالي الهندية❖❖❖، تعود في أصولها إلى عروض الدمى، وإن كانت بشكلها المتأخر نسبيا، وقد شهدت هذه العروض فيما بعد تطورا تكنيكيا مهما.

وفي اليابان تعود الأصول الحقيقية لعروض الدمى إلى القرنين السابع والثامن الميلاديين، حيث كانت تعد من أشكال الفرجة الشعبية، ونوعا من المسرح الجوّال الذي انتشر في أوساط العامة على نحو واسع قبل أن تتطور بُنيته الفنية. إذ «كان محرك الدمى في هذه العروض يحمل علبة في رقبته يحرك الدمى عليها ويستخدم قطعتي قماش لتحديد مكان اللعب، يمد إحداهما فوق راسه على شكل ستارة تخفيه والأخرى على الأرض».

وفي هذا الجانب يمكن الإشارة إلى العروض الفنية التي قُدمت في اليابان حديثا تحت مسمى (فن البونراكو).

وهذه التسمية الحديثة تطلق على عروض الدمى التي أسسها الياباني uemura (1737-1810) Bunrakuken في مدينة أوزاكا عام 1805، حيث استمدت العروض تسميتها من اسمه. وفي مرحلة تالية أُطلقت التسمية على المكان الذي تقدم فيه عروض الدمى، وعلى العروض نفسها.

ومنذ قرون طويلة ظلت مدينة أوزاكا اليابانية المركز الرئيسي لمسرح العرائس/ الدمى الياباني. الـ (بونداكو)، ومن الناحية التاريخية ترجع أصول هذا الفن إلى عهد الكابوكي❖❖❖❖، حيث «بين الفنين أواصر من الأخوة، وثيقة بدرجة أنهما يتبادلان المسرحيات ويدرسان الأساليب ويتبادلانها فيما بينهما. ويأخذ ممثل كابوكي دروسا في الفصاحة من منشدي مسرح العرائس الذين يقفون جانبا ويسردون الأقاصيص. في حين تمثل الدمى ما يلقونه من كلمات. ويلاحظ لاعب الدمى ممثل كابوكي حتى يتعلم كيف يجعل حركات عرائسه أقرب إلى الحياة الواقعية، وأن دراسة أحد الفنين ليعني في الوقت ذاته معرفة الفن الثاني. ومسرح العرائس في اليابان على الرغم مما قد تتضمنه لفظتا (عروس) و(دمية) في الغرب من مكان، مسرح كبير ناضج. وتبلغ العرائس عادة الحجم الطبيعي للإنسان. بل إن عيونها وحواجبها وأصابعها، يتحرك كل منها على حدة مستقلا عن غيره (ويقتضي تحريك العروس الواحدة عمل ثلاثة من اللاعبين)، ويجري تشغيلها أمام مناظر متقنة الصنع، ويصاحبها مغنون وموسيقيون يؤدون جيدايو gidayu أو جوروي Joruri الذي يعتبر أصعب موسيقى في اليابان وأكثرها تعبيرا دراميا. ويبدأ المغنون ولاعبو الدمى تدريبهم منذ الطفولة، ويبلغون في سن الأربعين أو الخمسين درجة فائقة من المهارة الفنية».

مسرح الدمى.. جذور آسيوية وملامح أوروبية

وبصفة عامة فإن الحضارة الهندية القديمة بكل موروثاتها، ونتاجاتها الثقافية والدينية والفنية «كانت منبعا لمعظم أنشطة المسرح في آسيا ولم تزل المصدر المباشر لبعض ما بها من الفنون الكبيرة الأهمية والشديدة التطور والارتقاء. كان للهند القديمة أشد ضروب التأثير التي سجلها التاريخ، في بلاد آسيا في المجالات الثقافية والدينية. ويرى الباحثون في المسرح الآسيوي أنه من الهند ومن الأشكال المسرحية الهندية ذاتها تنبثق القاعدة الاستطاطيقية (الجمالية) التي يمكن تطبيقها على كل ضروب الرقص والدراما في آسيا».

وفي بورما ينتشر مسرح العرائس على نحو واسع. فالبورميون عاشقون للفن والثقافة، وعلى وجه التحديد المسرح، الذي يمثل بالنسبة إليهم قيمة حضارية عالية. ونشاطا يوميا رئيسا. لدرجة أنها البلد الوحيد في العالم الذي أنشأ وزارة للمسرح في مطلع القرن التاسع عشر، وذلك لارتباط شعبها بهذا اللون من الفنون والثقافة. كما أنها المستعمرة الوحيدة في آسيا التي نال مسرحها - بكل تقاليده وخصوصيته - إعجاب الغزاة الغربيين منذ القدم.

وكان من أبرز أهداف هذه الوزارة «ممارسة لون من الرقابة على الشؤون المسرحية الواسعة الأرجاء التي يصعب أحيانا السيطرة عليها، ثم ضمان احترام المسرحيات لقدسية الديانة البوذية، وأن تصور بلاط الملوك تصويرا صحيحا لائقا بمكانتهم، وربما أيضا تنشيط المسرح، وعلى الأخص مسرح العرائس، في تخطيط يتوافق مع أهداف الدولة ويتماشى مع السياسة التي ينتهجها الملك (على أنّ الأمور كانت تجري في الواقع على منوال مغاير، ذلك أن فناني مسرح العرائس قد استغلوا رعاية الدولة لهم ولفنهم، فاستخدموا هذا الفن في الكشف عن المظالم القائمة، وأعلنوها على لسان عرائسهم بجراءة لم يقدم عليها الممثلون)».

والشعب البورمي مفتون بمسرح العرائس، بشكل قد يبدو للغير أمرا مبالغا فيه، ولعل هذه الصورة الاجتماعية / الثقافية التي سجلها فوبيون باورز في كتابه، تقدم أصدق دليل على ذلك. يقول باورز في رصده لظاهرة مسرح العرائس في بورما، وانتشارها على نحو واسع، حتى داخل المنازل «قد يستضيفك أحد الأصدقاء في داره، في الفترات بين ليالي البدر، فيسليك بعد وجبة العشاء بعرض راقص خاص، أو بإحدى مسرحيات العرائس النادرة التي يقدمها فنان متخصص جاء من فوره إلى العاصمة قادما من مدينة (هندلاي) في شمال بورما».

وحتى يومنا هذا فإن الملاحم التقليدية التي تدور حول الأساطير البوذية في الشرق الأقصى تمثل بالعرائس/ الدمى، بوسائل وطرق مختلفة، منها التقليدي، ومنها المتطور... ولذلك فإن لاعب العرائس هناك يعتبر في السلم الاجتماعي والديني مربيا شعبيا، يحظى بالكثير من الاحترام، والتقدير. وهي مهنة تكاد تحتكرها عائلات معينة، ويتوارثها الأبناء عن الآباء منذ قرون طويلة.

أما في أوروبا العصور الوسطى فقد تطورت أشكال الاحتفالات بعيد الميلاد إلى مسرحيات دينية تمثل بالعرائس، بهدف تعليم الناس بعض الجوانب الدينية والحياتية والوعظية، إضافة إلى عامل التسلية.

وفي مرحلة تالية دخلت عروض مسرح العرائس في تطور مهم؛ خاصة مع «اختفاء المسرحيات الدينية الحية (أي التي يؤديها الأشخاص) من أوروبا واستمرت عروض العرائس في تقديم قصص الكتاب المقدس، وفي بريطانيا كانت فرق العرائس المتجولة تعرض مسرحيات دينية مثل خلق العالم، وحكمة سيدنا سليمان حتى بداية القرن الـ ١٩، وفي غرب أوروبا كانت فرق العرائس تزور بانتظام الأسواق الريفية والقرى النائية حتى نهاية ذلك القرن، وعلى رغم أن تلك العروض كانت فجة وبعيدة عن الإتقان، إلا أنها حملت الدراما إلى أماكن لم تستطع فرق الممثلين المتجولة أن تصلها».

منذ تلك المرحلة، ولقرون طويلة، لم يستطع هذا المسرح، رغم أهميته، فرض حضوره في الساحة المسرحية الأوروبية، إذ ظل الاهتمام به يتأرجح بين الجهود الذاتية تارة، والتنظيم الجماعي تارة أخرى. وكانت النظرة إليه لا تخرج عن دائرة تصنيفه كفن من فنون التسلية، والترفيه. على رغم الخدمات الثقافية والدينية والفنية التي قدمها للمتلقي الأوروبي. خاصة إذا أخذنا في عين الاعتبار أن هذا المسرح لعب أدوارا مهمة في الثقافة الوطنية الأوروبية في فترات ما، مثل مساهمته «في حفظ التقاليد الأدبية والمسرحية واللغوية أحيانا عندما خضعت مقاطعة بوهيميا للاحتلال النمساوي، إذ قام لاعبو العرائس بدور مهم في تحصين الثقافة القومية للشعب بتجولهم من قرية إلى قرية ليقدموا مسرحياتهم القومية بلغة الوطن».

العلوم البحتة... وإعادة اكتشاف مسرح الدمى

ومع نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، ومع تدشين مجموعة اكتشافات علمية حديثة، ومع تقدم الصناعات الآلية، دخل مسرح العرائس في طور مهم، في سلسلة حلقات تطوره الفني والفكري والتربوي والتعليمي. وقد اعتبر الباحثون أنّ هذه المرحلة تعد بمنزلة عصر النهضة الحقيقية لهذا المسرح.

والبداية الطبيعية لمشروع تحديثه وتجديده على نحو يمكّنه من استيعاب عصر الاكتشافات العلمية، وتطور النظريات التعليمية والتربوية، لذلك اهتم أهل المسرح كثيرا بإعادة اكتشاف مسرح العرائس / الدمى، رغبة في تحقيق طموحاتهم الفنية والثقافية. فكان الفرنسيون أول من أعاد اكتشافه. ومن ثمّ أعقبهم الإنجليز، فالألمان. وهنا «قفز فن العرائس قفزة مهمة عندما تبنته المدارس ورحب به المربون كوسيلة للتعبير وكأداة تعليمية».

ومن جانب ثان فإن منظرو المسرح رأوا - من جديد، وفي هذه المرحلة - أنّ الدمية هي النموذج المثالي للممثل (النموذج) لأن أداءها يكسر الأعراف الإيهامية، وبالتالي فإنه يدفعهم وبشكل مباشر؛ ليكون أحد مصادر إلهامهم في تطوير نظرية فن التمثيل ❖❖❖❖❖ وكذلك البحث عن صياغة جديدة في الإخراج المسرحي تتجاوز في حرفيتها الأطر التقليدية.

وعلى ذلك «استوحى الفرنسي ألفريد جاري (١٨٧٣-١٩٠٧) شخصية (أوبو ملكا)، وانطلق البلجيكي موريس ميترلينك (١٨٦٢-١٩٤٩) في نصوصه المسرحية من فكرة الاستعاضة عن الممثل بدمية. كذلك اعتبر دعاة حركة الباو هاوس -Bau

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

haus في ألمانيا أن الدُّمية على الخشبة بدلا من الممثل هي وسيلة للتوصل إلى شكل مسرحي يقوم على الآلية والتجريد. كذلك شاع استخدام الدمى في العرض المسرحي بدلا من الممثلين، وهذا ما نجده في مسرحية (المدرسة الميتة) للمخرج البولونيّ تادوز كانتور (١٩١٥-١٩٩٠). من جانب آخر صارت عروض الدمى على درجة عالية من الكمال وتقدم لجمهور من الكبار وهذا ما نجده في عروض فرقة الحكايا التي أنشئت في عام ١٩٤٧ في هنغاريا».

الدمى.. في مرحلة تطور جديدة

في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وفي اطار اهتمام دول العالم الأول بثقافة الطفل، بدأت رقعة مسرح العرائس / الدمى تزداد اتساعا بشكل تدريجي في القارة الأوروبية وفي أمريكا، إيمانا من هذه الدول بأهمية تنمية ثقافة الطفل، وتخليصه من معاناته بعد حرب عالمية طاحنة غيرت الكثير من المفاهيم لدى الإنسان الغربي، مما انعكس على وعي الأطفال، وعلى ثقافتهم وتجربتهم الإنسانية.

فكان أن وظف المسرحيون هذا النوع من المسرح في البرامج التعليمية، والثقافية، والتربوية، خاصة إذا أخذنا في عين الاعتبار «أن حب الأطفال للعرائس (الدمى) أمر معروف لدى كل من يعيش مع الأطفال أو يراقب سلوكهم، لذلك فإن العرائس واحدة من أجدى الوسائل التي يمكن من خلالها تسلية الطفل وتعليمه، وإتاحة الفرصة لقدراته الخلاقة لكي تنمو وتنشط»

في الاتحاد السوفييتي (سابقا) على سبيل المثال؛ والذي افتتح أول مسرح دائم للأطفال في موسكو في الذكرى الأولى لثورة أكتوبر ١٩١٨. وصل عدد مسارح العرائس فيه - والمنتشرة في جميع أرجاء جمهورياته - ما يزيد على مائة وثلاثين مسرحا للعرائس بالإضافة إلى سبعة وأربعين مسرحا بشريا للأطفال.

ويؤكد الباحث هادي نعمان الهيتي أهمية الدور السوفييتي في تأسيس ونشر مسرح الأطفال في دول المعسكر الاشتراكي، انطلاقا من فلسفة هذه الدول، وإيمانها بتربية أطفالها تربية وطنية فكرية خاصة، ويقول «لم تكن مسارح الأطفال في الاتحاد السوفييتي نتيجة جهود فردية، بل كانت قضية الدول السوفييتية ذاتها، حيث عنت الدولة السوفييتية وهي لا تزال فتية بقضية الطفولة... وهذه المسارح هي مسارح محترفين، ولكل مسرح فرقة من الفنانين والفنيين، إضافة إلى عدد من كتّاب الأطفال والمعنيين بشؤون الطفولة. وتتوالى البحوث في الاتحاد السوفييتي لدراسة جمهور الأطفال دراسة منظمة، ليقفوا على ميوله وعواطفه واتجاهاته، ومع ذلك فإن المخرجين لا يترددون عن حذف أو إضافة بعض المقاطع بعد العروض الأولى قبل الاستمرار في العرض، استنادا إلى مدى استجابة الأطفال لها. والمسرح المركزي للأطفال في موسكو هو نموذج لجميع مسارح الأطفال في البلاد، وهناك العديد من المسارح المماثلة له، وله صلات وطيدة بمسارح الأطفال كلها، حيث يعينهم في عملهم الفني وينظم مؤتمرات للمشتغلين فيها في الأقاليم، ويبعث بالمستشارين عند الضرورة، وله متحف خاص به يضم معروضات كثيرة تبين تطور تاريخ مسارح الأطفال».

والموضوعات التي يقدمها هذا المسرح متنوعة وشاملة، فهو يعرض الحياة كما هي من دون أن يخفي جوانبها المظلمة، كما تشمل البرامج المسرحية موضوعات عن الحياة الأجنبية، ومسرحيات سوفييتية معاصرة، وروايات مستمدة من الحوريات والجن الشعبية، وروايات كلاسيكية روسية وأوروبية مأخوذة من الأعمال الأدبية المؤلفة للأطفال والشبان.

الدمى تنطق بالحياة

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد فقط، فمع تراكم تجارب المسرح، ومع سرعة تقبل الجمهور له، واستساغتهم لطروحاته الفكرية، والتربوية، والتعليمية، وإقبال الكتّاب واللاعبين والمخرجين والفنيين للمشاركة في برامجه، افتتحت دول المعسكر الاشتراكي: الاتحاد السوفييتي، رومانيا، تشيكوسلوفاكيا سابقا، بلغاريا، بولندا، ألمانيا الديموقراطية سابقا، هنغاريا عددا من المدارس والمعاهد الفنية المتخصصة لتدريس وتدريب الطاقات الفنية على أصول تصنيع وتحريك، وإخراج الدمى. كما تحوّل عدد كبير من الفرق المسرحية العاملة - وبخاصة الفرق المسرحية المركزية - من فرق هواة، إلى فرق احتراف، وأصبح لكل فرقة طاقمها الخاص، وبرنامجها المسرحي السنوي، ودوراتها التدريبية، وأسلوب عملها، وريبورتوارها، ومنهجها الفني... وراحت هذه الفرق تتلقف الخريجين من المعاهد والأكاديميات المتخصصة في مسرح الدمى. وبدأت توفر لهم الوظائف في شتى التخصصات. ودراسة مسرح العرائس في الاتحاد السوفييتي «تستغرق في العادة ٣ سنوات تحت إشراف معهد الدراما ومدارس الدراما التي تزود المسارح بلاعبين مدربين متخصصين».

انتشار مسرح الدمى في العالم

لا توجد إحصائية دقيقة حول عدد مسارح العرائس في دول شرق آسيا: الصين، اليابان، أندونيسيا، كوريا، فيتنام، الفلبين، بورما، تايلند... وإن كانت كل المؤشرات تؤكد، كما أسلفنا، انتشار هذا المسرح في هذه المنطقة على نحو واسع، على اعتبار أن هذه المنطقة هي الموطن الحقيقي لميلاد مسرح العرائس.

أمّا في الدول العربية، فإن الأمر يبدو مختلفا تماما. فهذه الإحصائية ترسم لنا بوضوح طبيعة حجم حضور مسرح العرائس في الخريطة المسرحية العربية، وهي أرقام أفضل ما يقال عنها: إنها متواضعة، ولا تحقق التطلعات والأماني حول هذا المسرح. كما أنها ترسم بوضوح غيابه الكامل عن مسارات التربية، والتعليم، والترفيه.

١- جمهورية مصر العربية، ٢- الجمهورية اللبنانية، ٣- فلسطين فلكل منهم فرقة واحدة.

٤- دولة الكويت.. وأنا، شخصيا، شاهد على تجربتها في هذا المسرح. فإن الجهود فيها ما زالت فردية، لم تتبلور بعد، على رغم ظهور أول عرض مسرحي (أبو زيد بطل الرويد) بتاريخ ٢٠ أغسطس ١٩٧٤، من خلال فرقة المسرح الكويتي (وهي فرقة أهلية)، وذلك في إطار برامج الترويج السياحي.. المسرحية كتب أشعارها: فايق عبدالجليل، ولحنها أحمد كمال، وأخرجها أحمد خلوصي.

وكان مسرح العرائس في دولة الكويت سابق في الظهور على مسرح الأطفال/ البشري.

وفي هذا الجانب يمكننا الإشارة إلى أهم الجهود (الذاتية) التي ساهمت في استزراع هذا الفن في الساحة الكويتية، مع يقيني الكامل بأن التجربة الكويتية تستحق دراسة مستقلة، مفصلة، لتتناولها من مختلف زواياها: التاريخية، والفنية، والقيمية، والتربوية، وأبرزها بالترتيب التاريخي:

أ- جهود نوال حلاوة (في المدارس الخاصة)
ب- جهود أمير عبدالرضا
ج- جهود فاتن الدالي
د- جهود محمد الحداد
هـ- جهود المعهد العالي للفنون المسرحية
و- جهود حسين المسلم في الفرقة الأكاديمية
ز- جهود خالد المفيدي في فرقة مسرح الشباب

٥- في سوريا.. «تأسست فرق رسمية لعروض الدمى للأطفال، واستعين بخبرات أجنبية لصنع الدمى وتقديم عروضها، وذلك ضمن التوجه الرسمي نحو العناية بمسرح الأطفال». وربما أهم فرقة في سوريا هي (فرقة مسرح العرائس السورية).

٦- في تونس.. «ظلت عروض الدمى الصقليَّة تشكل فُرجة مهمة، ولذلك دخلت شخصياتها في الإرث الشعبي. وقد قدم المخرج التونسي محمد إدريس (١٩٤٤) مسرحية (إسماعيل باشا) التي تحمل اسم الشخصية الرئيسية في عروض الدمى الصقلية، وتستند إلى الكانفاه المعروفة نفسها. وفي هذا العرض أدى ممثلون حقيقيون أدوار الشخصيات النمطية مع حركات مستمدة من حركات الدمى».

٧- الأردن.. في الوقت الذي لم نعثر فيه على أي تجربة مسرحية عرائسية أنتجت داخل الساحة الأردنية، من قبل فرق مسرحية معنية بمسرح الطفل... أشار الأرشيف الأردني في قسم المسرح، في دائرة الثقافة والفنون إلى أنّ المملكة الأردنية الهاشمية استقطبت فرقا مسرحية عرائسية - عربية، وعالمية.. لتقديم عروضها لأطفال الأردن، وكان من أبرز هذه الفرق الزائرة.

أ- فرقة مسرح العرائس السورية، قدمت مسرحية دعوة للمرح عام ١٩٧٦
ب- فرقة مسرح العرائس الروماني، قدمت عروضا عام ١٩٧٦
ج- مسرح الدمى البلغاري لفرقة بلومديف للأطفال وقدمت عروضها عام ١٩٧٩
د- فرقة مسرح المحترف اللبناني قدمت مسرحية «يلاينام مرجان» عام ٢٠٠٠

وحول انتشار فرق مسرح العرائس في العالم على نحو واسع تشير فاطمة موسى إلى أنه يوجد في بلغاريا، إلى جانب مسارح العرائس الدائمة، كلية العرائس، ومعهد الفنون المسرحية في صوفيا. وفي تشيكوسلوفاكيا توجد، إلى جانب فرق مسرح العرائس، أكاديمية براغ، وأكاديمية برنو، وفي بودابست، وحدها، العاصمة الهنغارية توجد سبع فرق تطوف شتى المدن، وتضم في ربرتوارها حوالى عشرين مسرحية. وكذلك فإن مسرح الدولة للعرائس في هنغاريا يعقد دورات دراسية مدتها ثلاث سنوات لتدريب اللاعبين والفنيين. وفي رومانيا فإن مسرح العرائس قد شهد، على حد تعبيرها، تطورا هائلا منذ بُني أول مسرح للعرائس عام ١٩٤٩. وفي عام ١٩٦٠ أصبح عدد المسارح الخاصة بالعرائس ٢٣ مسرحا، كل منها له مبناه المستقل وفرقته المكونة من ٣٠ إلى ٤٠ لاعبا، وأحدها يضم ٩٠ لاعبا يعملون على مسرحين أحدهما لعرائس اليد، والآخر لعرائس الماريونيت.. أمّا في الاتحاد السوفييتي فإن أشهر الفرق المسرحية الخاصة للعرائس هي فرقة (المسرح القومي المركزي للعرائس) في موسكو، إلى جانب انتشار الفرق الأخرى في مختلف جمهوريات الاتحاد، إذ وُجدت مسارح عرائس لكل القوميات المختلفة العريقة.

التجربة الأمريكية في مسرح الدمى

في المدن الأمريكية الرئيسية تنتشر لوحات الإعلان، بألوانها البراقة، مشيرة إلى عروض مسرح الدمى، بشكل يُلفت نظر الكبار قبل الصغار.. فالمسارح هناك مجهزة تقنيا على أعلى المستويات. والعروض المسرحية تتوالى من دون توقف، ولكل الشرائح العمرية للأطفال... والكتّاب يطرقون كل الموضوعات بما يخدم ثقافة الطفل الأمريكي، ويعزز انتماءه للاتحاد الفيدرالي.

صرعات جديدة في مسرح الدمى الأمريكي، وقفزات عالية مستفيدة من هيمنة الصناعة الأمريكية، وتطور العلوم التكنولوجية، وصالات العرض لا تعرف شكوى هجرة النظارة. فالأطفال يقبلون على هذه العروض بشغف كبير. على رغم أن هذا الفن، على حد تقدير فاطمة موسى، «لم يثبت أقدامه إلا بصعوبة وببطء شديد، إلا أنه تكونت فرق عديدة تتجول في المدن وتصيب بعض النجاح، غير أنه في تقديري إن هذا التأسيس البطيء استطاع أن يثمر في النهاية جهودا، ونتائج إيجابية، جاءت لمصلحة مسرح الدمى الأمريكي، ولمصلحة الطفل هناك. فالإعلانات لا تتوقف، والعروض تتواصل، والأساليب تتنوع، والكتابات تعزز حضور هيمنة الثقافة الأمريكية على العالم.

وفي رصدهما لتجربة فرقة «خبز ودمى» الأمريكية Bread and Puppet فإن ماري إلياس، وحنان قصاب تؤكدان أهمية التجربة الأمريكية في مسرح الدمى، وتريان أنها من التجارب المتقدمة في هذا المجال؛ خاصة إذا ما وُضعت في مقارنة علمية مع تجارب أوروبية وآسيوية في الإطار والأسلوب أنفسهما. فالتجربة الأمريكية «من التجارب المهمة في استخدام الدمى بشكل معاصر».

وتشرحان أبعاد هذه التجربة على النحو التالي: «تقوم هذه التجربة على صنع دُمى عملاقة تصل أحيانا إلى ثلاثة أمتار، ودمى نصفية، وأقنعة تمثل دمى يرتديها الممثلون. يقدم أعضاء الفرقة عروضهم في الهواء الطلق وغالبا ما تأخذ شكل مواكب تطوف الشوارع وتذكر بالكرنفال. واستخدام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدمى العملاقة في فرقة (البريد آند بابيت) يرمي إلى مفاجأة العابرين في الشارع ولفت انتباههم والتأثير فيهم ودفعهم لأن يعوا المشاكل التي تحيط بحياتهم اليومية، خاصة أن تقديم هذه العروض تطرح المشكلة وتستحث ردة فعل مباشرة من المتفرجين، وبذلك يكون لها دور التنبيه والتوعية، مما جعل عروض (البريد آند بابيت) تعد شكلا من أشكال المسرح التحريضي».

تصنيفات مسرح الدمى/ العرائس

يقسم الباحثون والدارسون مسرح الدمى/ العرائس إلى عدة تصنيفات وأقسام: تبعا لاعتبارات فنية متعددة، تختلف من باحث إلى باحث، ومن مكان إلى مكان، ومن مرحلة إلى أخرى... نوجزها على النحو التالي:

١- نوعية الدمية.

٢- أسلوب تحريك الدمية.

٣- نمطية صناعة الدمية.

٤- نوعية المسرح الذي تقدم عليه المسرحية العرائسية.

٥- مدى مشاركة الممثل البشري للدمية في التمثيل على خشبة المسرح.

٦- الاتجاهات الفنية لمسرح الدمى: المدرسة اليابانية، المدرسة الروسية، المدرسة الأمريكية، المدرسة الأسيوية.

٧- الشرائح العمرية للمشاهدين، فلكل شريحة نمطها الخاص.

وبصفة عامة فإن هذه التقسيمات تعكس لنا واحدة من أهم الإشكاليات الفنية التي تواجه الباحثين والدارسين لمسرح الدمى، إذ لا توجد له تقسيمة ثابتة متعارف عليها... حتي في الدولة الواحدة لا توجد تقسيمة ثابتة معينة.

من جانبها تصنف الباحثة الأردنية أميرة محمود أبو حجلة الدمى إلى ثلاثة أنواع، وذلك على النحو التالي.

١- قفازية تلبس في اليد وتحركها الأصابع.

٢- ذات خيوط أو أسلاك رفيعة.

٣- عرائس جلدية تستخدم لمسرح خيال الظل.

ومن ثم تعود الباحثة مرة ثانية وتصنف الدمى حسب طرق التحريك، ومكان التحريك معا؛ وذلك على النحو التالي:

١- الدمى التي تُحرك من فوق: يمسك المحرك الدمية من فوق؛ إما بخيطان، وإما بقضيب معدني. وهناك ستار يحجب المحرك من قدمية إلى خاصرته، وستار آخر يحجب المحرك من خاصرته إلى رأسه. والدمى تلعب وتتحرك بين هذين الستارين.

٢- الدمى التي تُحرك من تحت... يقف محرك الدمية من تحت ويظهرها من فوق رأسه بواسطة قصبة، سيخ، كف.. إلخ. هناك ستار واحد يحجب المحرك من رأسه حتى قدميه.

٣- دمى محمولة بواسطة الأسياخ: هناك ستار يحجب المحرك من رأسه إلى خاصرته، وآخر من خاصرته إلى قدميه، والدمى تظهر بين الستارين. غير أن الستار الخلفي يكون شفافا ومُضاء بطريقة تسمح للمحرك بأن يرى من خلاله جمهوره والدمية معا.

٤- اللعب على المسرح مع ستار خلفي أسود: يُضاء المسرح من جانبين بواسطة المكبر... الإضاءة لا تلقي الظل على الخلفية ويرتدي المحرك غطاء أسود يحجبه كليا عن الجمهور. هكذا لا يراه الجمهور، ويستطيع أن يحرك على المسرح شخصيات أو أشياء أو أشكالا مجردة.

خلاف هذا التصنيف، هناك تصنيف آخر لمسرح الدمى وضعته كل من ماري إلياس وحنان قصاب يقوم على رؤية مختلفة شيئا ما، قوامه الأنواع التالية.

الواقع تجسده الدمى

١- النوع الأول: وهو ما يسمى بالعرائس المحركة بوساطة عصا. وفي هذا النوع تثبت الدمى على عصا، وتحرك أُفقيا بوساطة قضبان حديدية، أو خشبية.

٢- النوع الثاني: وهو ما يسمى بالعرائس القفازية.

وفي هذا النوع تُحرك الدمى بوساطة اليد عن طريق إدخال أصابع اليد والكف بداخل الدمية.

٣- النوع الثالث: وهو ما يسمى بعرائس الخيوط، أو الدمى المفصلة. وفي هذا النوع تحرك الدمى بوساطة أسلاك، أو خيوط، يجذب اللاعبون أطرافها من أعلى الخشبة.

٤- النوع الرابع: الدمى الطافية على سطح الماء.

وفي هذا النوع تحرك الدمى الطافية على سطح الماء بوساطة لاعبين ماهرين، إمّا من أسفل وإما من أعلى، غير أن هذا النوع لم يحقق انتشارا واسعا على مستوى العالم، وهو معروف في فيتنام.

٥- النوع الخامس: مسرح العرائس الحيّة.

وفي هذا النوع، يقدم العرض أطفال صغار، يُحملون على أعناق الموسيقيين، والمغنين، من أجل تسلية ضيوف العائلات الفنية. وقد ظل هذا النوع من العروض معروفا في الصين حتى نهاية القرن التاسع عشر.

٦- النوع السادس: وهو ما يسمى بخيال الظل.

وفي هذا النوع يسلط الضوء على مجموعة أشكال مسطحة من وراء ستار، ويعد من أنواع مسارح الدمى.

وهناك تصنيف آخر لمسرح الدمى تقرره كل من ماري إلياس وحنان قصاب؛ يقوم هذه المرة على أساس مكان اللعب.. وهو على النحو التالي:

١- النوع الأول: مسرح مكعب العلبة الإيطالية.

وفي هذا النوع توجد خشبات لها شكل علبة صغيرة، تُذكر بمكعب العُلبة الإيطالية وتتحرك الدمى بداخلها، ويختفي محرك الدمى وراءها.

٢- النوع الثاني: وهو مسرح الدمى واللاعب معا.

وفي هذا النوع توجد خشبات يكون حيز اللعب فيها مكشوفا، بحيث يضم محرك الدمى، والدمى معا... وهذا النوع الذي يكشف آلية الأداة يحقق نوعا من المسرحة.

أمّا فاطمة موسى فإنها تُصنف مسرح العرائس على النحو التالي:

أولا: دُمى/ عرائس دائرية الشكل، وتشتمل على الأنواع التالية:

١- عرائس اليد (الجوانتي)

هذا النوع من الدمى سهل الصنع، ويمكن نقله بسهولة ويسر، غير أنَّ من عيوبه أنه يخضع لقدرة أصابع اليد على تحريك العرائس كما أنّ اللاعب لا يستطيع أن يقدم بعرائس اليد أكثر من شخصيتين في وقت واحد... وهذا النوع من الدمى يشتهر في بريطانيا.

٢- عرائس العصا أو القضيب.

هذا النوع من الدمى يكون مثبتا على قضبان.. وتأتي حركته من خلالها بشكل بطيء ومحدود.. إلا أنه يسهل التحكم التام فيها.

٣- الماريونيت.

وهذا النوع يتحرك بوساطة خيوط من أعلى المسرح.. ودمى الماريونيت تضاهي في أهميتها عرائس اليد (الجوانتي).

ثانيا: العرائس المسطحة... وتشتمل على الأنواع التالية:

١- خيال الظل.

وهذا النوع من العرائس يعود بجذوره التاريخية إلى الشرق الأقصى وبالتحديد إلى: الصين، وجزر جاوه، وبالي. كما يعود أيضا في أصوله إلى العالم العربي، وإلى بلاد الأناضول.. وقد حقق حضورا مكثفا في ساحل الشمال الأفريقي. ثم انتقل بعد ذلك إلى اليونان.

وفي تقرير فاطمة موسى أن هذا النوع؛ لا بد أنه كان معروفا في أوروبا منذ قديم الزمان، ولكنه لم يصبح شائعا إلا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ثم تطور تكنيك خيال الظل تطورا بارزا في فترة الثلاثينيات من القرن العشرين.

٢- العرائس اليابانية.

وهذا النوع من الدمى؛ هو أقل الأنواع شيوعا، ويمتاز عن غيره بأنه معقد التركيب، وغالبا ما تكون الدمية بالحجم الطبيعي، وتركَب بأسلاك مخفية في ظهرها.

ويقسم هادي نعمان الهيتي مسرح الدمى إلى ثلاثة أنواع؛ وذلك على النحو التالي:

١- الدمى القفازية

وهذا النوع يُلبس في اليد، ويتحرك بوساطة الأصابع.. وتمتاز الدمية هنا بأنها صغيرة الحجم في العادة.

٢- دمى الخيوط

وهذا النوع من الدمى يتحرك بوساطة خيوط، أو أسلاك رفيعة من الأعلى، أو من الأسفل.

٣- خيال الظل... أو ظل الخيال.

دمى هذا النوع تصنع من الجلود، وتوضع خلف ستارة بيضاء. ومن خلفها مصباح، فتنعكس ظلال تلك الدمى على الستارة ليراها المشاهدون من الجهة الأخرى.

على نحو مغاير تماما لكل التقسيمات، والتصنيفات السابقة فإن وفاء إبراهيم السبيل تعمد إلى تقسيم فن الدمى / العرائس إلى قسمين رئيسيين تبعا لوظيفة الدمية ذاتها في الحياة، وفي الدراما.. وتبعا لكينونة علاقتها مع الأطفال. وإن كان يغلب على تقسيمتها التوجه التربوي، ومسار التعليم في المسرح، وتطويع الدراما كلية لمصلحة العملية التربوية والتعليمية.. وتأتي تقسيمتها على النحو التالي:

١- الدمية كوسيلة ترفيه و(لعب) في الحياة.

تستخدم الدمية هنا كوسيط مشوق في المدرسة أو المنزل، أو عند تقديم أي نشاط عام للأطفال.

٢- مسرح العرائس التلقائي: وحول هذا النوع من المسرح تقول «هو الذي يستخدم فيه الأطفال العرائس للقيام بنشاط مسرحي غير مخطط له من قبل المربي، فيختار الأطفال الموضوع والشخصيات والحوار بأنفسهم وتلقائيا كنوع من اللعب. ويمكن أن توفر العرائس للأطفال في أحد أركان الفصل أو في المنزل، فيترك المربي مجموعة من العرائس بين يدي مجموعة من الأطفال على ألا يزيد عددهم على ثلاثة أو أربعة أطفال. وفي هذا النشاط يستخدم الأطفال العرائس كلعب أو كمسرح تلقائي، حيث يقوم الأطفال أنفسهم باختيار الموضوع وتحديد الشخصيات والحوار وتحريك العرائس. وكل طفل يؤدي بصوته دور الدمية التي يقوم بتحريكها. ويمكن للمربي فيما بعد إذا تعود الأطفال هذا النشاط أن يطلب من الأطفال أن يقوموا بعرض ما يبتكرونه أمام بقية زملائهم في عدد من الدقائق».

وتحدد وفاء السبيل فوائد مسرح العرائس التلقائي على النحو التالي:

١- يعطي الأطفال فرص اللعب التمثيلي والتخيلي.

٢- يساعد على تنمية قدراتهم في التعبير عن أنفسهم، ويعاون الطفل على أن يفهم شخصيته ونفسه عندما يعبر عمّا يجول في خاطره.

٣- عندما يمثل الشخصيات التي يراها في محيطه يكتسب شيئا من الفهم لأقوالهم وأفعالهم ودوافعهم.

٤- يُنفس عن انفعالات الطفل المكبوتة ويساعد على تصريف التوترات.

٥- يساعد على تنمية قوة الملاحظة وقدرة الطفل على الحديث والمشاركة وتنمية الخلق والإبداع.

٦- يساعد على إكساب الطفل صفات اجتماعية مطلوبة، كالتعاون والثقة بالنفس والتخلص من الشعور الحاد بالذات وتنمية الشعور بالمسؤولية.

وبشكل ينسجم تماما مع آراء وفاء السبيل، يرصد فوزي عيسى أستاذ الأدب العربي في كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، تجربة مديحة البطراوي في المسرح التلقائي التي قامت بها في جمهورية مصر العربية، ووجدت قبولا واستحسانا عند أهل التربية وأهل المسرح معا، حيث قام الأطفال بتكوين التجربة الفنية كاملة: التأليف، والتمثيل، والإخراج.. تحت إشرافها شخصيا، وعن دورها هذا تقول:

«دوري محدود بالطبع إذا ما قارناه بالدور التقليدي للمشرفين أو للرواد الثقافيين الذين يعلمون الطفل نشاطا فنيا، فهم عادة يقومون بدور المدرس، ولكن في ناد أو في قصر ثقافة... قررت منذ البداية أن أعرض لهم الإطار العام الذي يعملون فيه بعد أن اتفقنا عليه، تركتهم يقولون ويفعلون كل حسب قدراته. كنت أقترح كما يقترحون بالنسبة إلى النص، أمّا بالنسبة إلى الإخراج فتركتهم أيضا يخلقون حركة، ولكن إرشاداتي كثرت قليلا، لأن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معرفتي التكتيكية بالمسرح أكبر. وأهم ما يجب أن تشير إليه هو الجو العام الذي يكون فيه العمل: احترام كامل للطفل. احترام فكره ورأيه ومشاعره وردود أفعاله، احترام كل ما يقدمه ويساهم به. فالمفروض أن كل طفل لا ينتظر أن (يحاسب) حسب المقاييس المدرسية فقد قررنا منذ البداية أنّ كل مساهمة مهمة، لأنها تضيف إلى العمل المسرحي، مهما كان حجمها... ومن هنا كان وجودي (خفيا) بمعنى أنني موجودة للرد على الأسئلة والمشاركة والحماية الوجدانية، وليس للتسلط وإعطاء الأوامر. كنت موجودة لمساعدة الطفل عندما يحتاج إلي من دون فرض رأيي. حاولت دائما تطبيق جو من الديموقراطية، ثم لا مانع بعد ذلك من ظهور قيادات بين الأطفال، مع محاولة لترشيدها بإعطائها مسؤوليات داخل إطار المشاركة (وهو ما يسميه البعض المنافسة)، وعلى الرغم من وجود هذه القيادات أو وجود أطفال أكثر قدرة على التعبير، فقد حاولت دائما إظهار قدرات كل طفل على حدة وإظهار أهميتها في إطار العمل الجماعي.. أمّا فيما يخص العمل المسرحي بالذات، فقد كان منهجي هو تأكيد الربط بين المسرح والحياة الاجتماعية - الحياة العامة والحياة المعيشة - حياتهم. وذلك عن طريق تفجير مواقف والسؤال الدائم: لماذا، أو كيف، وكم، وماذا؟ إلخ. والربط بين المسرح والحياة الاجتماعية ليس نقل الواقع على المسرح، ولكن لوجود علاقة بين المسرح والحياة. أي كيف تصبح الحكمة اليومية المعتادة أو الشخصية النمطية حركة وشخصية مسرحية. كل ذلك تطلب منهم تنمية المشاهدة وبناء علاقات ونسب بين الظواهر المختلفة».

وقد سارت تجربة مديحة البطراوي وفق النسق التالي:

١- ما قبل التجربة الأولى.

قدمت نشاطا فنيا مع الأطفال على شكل اتيلييه، بحيث يجمع أنشطة متنوعة، من رسم، وأعمال يدوية من خرز وكبريت، وصوف، وقص ولصق، وصلصال وعمل ماكيت مجسمة... واستمر العمل لمدة ستة شهور، حتى طرأت فكرة تجسيد حدوتة مثل: ذات الرداء الأحمر، أو سندريللا، أو الأميرة والأقزام السبع... وقد تراوحت أعمار الأطفال في هذه التجربة ما بين السادسة والعاشرة.

وتصف مديحة البطراوي تجربتها في هذه المرحلة وتقول «وجدتهم لا يميلون كثيرا إلى هذا النوع من اللعب، أو بمعنى أصح لا يعرفون كيف يتعاملون مع هذا النوع الجديد، فكل لعبهم يكون بالعروسة أو بالكرة أو لعبة عسكر وحرامية... إلخ. اكتشفت أنهم لا يميلون إلا إلى اللعب المسمى Play ولا يحبون كثيرا اللعب المسمى Game وهو اللعب المحدد ببعض القوانين».

٢- التجربة الأولى.

في هذه التجربة تعاملت مديحة البطراوي مع أطفال تتراوح أعمارهم ما بين التاسعة والثانية عشرة... وتركزت تجربتها في هذه المرحلة حول القيام بلعبة اسمها المسرح.

وبالفعل تمت مسرحة بعض الحكايات الخاصة بالأطفال، والمعروفة بالنسبة إليهم.. وهنا بدأ الأطفال التعرف على مفردات العرض المسرحي مثل: النص الأدبي والنص المسرحي، الحوار، الشخصيات، الحدث، المساحة المسرحية، الاكسسوارات، الملابس، المكياج، الديكور... إلخ. «وبعد شهرين من بدء المقابلات، وبعد أن تعارفنا جيدا وأصبحت الثقة متبادلة، وبعد أن تلاشت فكرة أني (الأبلة) بدأنا في عمل صياغة لحدوتة من كليلة ودمنة سميناها (بيدبا ودبشليمه) وأصبح دبشليم ملكة لأن فتاة أرادت أن تقوم بهذا الدور. وقد قاموا بعمل مسرح داخل المسرح من دون دراية بالطبع بهذا

فرقة موسيقية وحركة آلية

الاتجاه... اشترك جميع الأطفال في المناقشات حول فكرة المسرحية وأضافوا وحذفوا، ولكن الصياغة النهائية قام بها أكبرهم سنا».

٣- التجربة الثانية.

في هذه التجربة اختير دون كيشوت لسيرفانتيس. وقد تبين أن كثيرا من الأطفال قد قرأوها في إعداد مبسط... وقد تخلل العرض في هذه التجربة أغاني وطقوس وموسيقا إيقاعية خلقها الأطفال استنادا إلى الموقف وباستخدام أدوات مسرحية وظفوها لهذا الغرض بدلا من اللجوء إلى الآلات الموسيقية.

٤- التجربة الثالثة.

في هذه التجربة أعيدت مسرحة (الفيل.. يا ملك الزمان) لسعد الله ونوس. وهي في الأصل حدوتة شعبية مسرحها الكاتب.

وعن هذه التجربة تقول مديحة البطراوي «في هذه المرة كان الأطفال أكثر نضجا وتفتحا، فكان العمل بالطبع أكثر متعة، ولذلك استخدمنا آلة تسجيل حتى لا تضيع منا مقترحاتهم وأراؤهم اللاذعة. ثم قمنا بتفريغ الأشرطة وكتابة النص. والإخراج عموما يتم بعد كتابة النص، ويجيء حسب متطلبات الحوار والأحداث والشخصيات. ولا يعرف، الأطفال الافتعال المسرحي، بل تظهر الحركة مناسبة وحقيقية، وعندما تبدأ عملية الإخراج يرى الأطفال أحيانا ضرورة إضافة تعبير أو جملة تساعد على تفهم الحركة أو تفسيرها».

ومن وجهة نظره الخاصة، فإن الباحث فوزي عيسى يُقسم مسرح الدمى إلى نوعين، وذلك على النحو التالي:

١- مسرح العرائس أو الدمى.

وهو مسرح العرائس الخالص.. الذي تلعب فيه العرائس، وحدها، كل أدوار المسرحية، من دون مشاركة الأطفال أو الكبار، وهذا النوع أيضا يُصنف إلى تصنيفات مختلفة؛ كالتالي:

أ- العرائس القفازية.

ب- الدمى العصوية.

جـ- الماريونيت.

د- خيال الظل.

هـ- الأقنعة.

٢- مسرح العرائس والأطفال.

وفي هذا النوع يجري العرض المسرحي اعتمادا على الأطفال، وذلك بمشاركة العرائس / الدمى... وهو مزج الدمى بالمسرح البشري، بغض النظر إلى أي جناح يميل العرض المسرحي. أو إلى أي مدى يوجد المسرح، و(النوع) في الآخر.. وكيف يتداخل معه.

أما الباحث أحمد نجيب، فإنه يقتصد كثيرا في تقسيم مسرح العرائس. فمن وجهة نظره أنه ينقسم إلى نوعين متقاربين في الوظيفة، والأداء، والشكل، وذلك على النحو التالي:

١- مسرح العرائس الجوانتي.

٢- مسرح العرائس / الماريونيت.

وكلا هذين المسرحين يصلح لأن يقدم على واحدة من الخشبات المسرحية التالية:

١- مسرح عرائس دائم، متوافر الإمكانات والفنيين من الكبار.

٢- مسرح محلي صغير، أو متنقل في داخل مدرسة أو ناد للأطفال.

وكذلك فإن الباحثتان: عواطف إبراهيم محمد، وهدى محمد قناوي لا تخرجان في تصنيفهما عن دائرة التقسيمات السابقة. وإن اكتفتا بتقسيم هذا المسرح إلى نوعين:

١- مسرح عرائس اليد أو العرائس القفازية.

ومن وجهة نظرهما أنّ هذا النوع لا يحتاج إلى إمكانات كبيرة لإخراج عرض العرائس... ولكن هذه النوعية على بساطتها تحتاج إلى مران يدوي، واستعداد فني كبير، حتى يستطيع اللاعب بهذه الإمكانات البسيطة إبراز أنواع التعبير والانفعالات التي تتطلبها المسرحية. ويراعى في عروض هذا النوع إبراز مميزات الشخصية والسمات المميزة لها دون إغراق المتفرج في التفاصيل.

٢- مسرح العرائس ذات الخيوط.

وهذا النوع أصعب من الناحية الفنية من سابقه، لوجود مسافة تفصل بين اللاعب والدمية، حيث لا يستطيع التحكم فيها على نحو يمكنه من إبراز الحركات والانفعالات المطلوبة، إلا بعد تدريب طويل وشاق. وتلعب هذه النوعية الأدوار التي يغلب عليها التسلق، والقفز، والسباحة، والحركات البهلوانية، وغيرها من الحركات الكثيرة والمعقدة.

مستقبل قاتم

القراءة التشخيصية البيانية، والواقعية للمسارات الإنتاجية، والكيفية لهذا المسرح -عربيا- تكشف لنا عن مستقبل قاتم، وغير مضمون النتائج لهذا المسرح، خاصة أنه ما زال يعمل بقوة وحماسة، وبفضل الجهد الذاتي لفنانين عرب قلائل عشقوا، ودرسوا فن مسرح الدمى. وأخذوا على عاتقهم مسؤولية تأسيس، ونشر هذا اللون، (السهل، الصعب) وفق إمكانات مادية متواضعة، ومن دون دعم يذكر من مؤسسات مهنية، وثقافية، وتعليمية معنية بتطوير الفنون المسرحية.

حقا، إن القراءة التشخيصية بكل حيثياتها لا تشجع على الاستمرار، ما لم تكن جزءا أساسيا من البرنامج الثقافي العام للأقطار العربية.

المفارقة في هذا الموضوع: أن الوطن العربي - من الناحية التاريخية - قد تعرف على عروض مسرح الدمى منذ القرن الثالث عشر الميلادي، حينما قدم ابن دانيال الموصلي (١٢٥٠-١٣١٠) خيالاته، في وقت اشتهرت فيه مقامات الحريري، واستفاد منها خيال الظل، كوسيلة للتسلية والثقافة لجميع طبقات الشعب، والمسرحية في خيال الظل كانت تسمى (البابه). لأنها كانت تقدم في مكان على شكل باب. وقد صور هذا الفن جوانب من «الحياة الاجتماعية تصويرا متحركا مؤثرا ساخرا لأن شخصيات مسرح الظل على شكل الإنسان غالبا».

وقد ذاع صيت هذا الفن في بعض الأقطار العربية في القرن الخامس عشر تقريبا، عبر ما أفرزته شخصية (قره كوز) التركية في الدولة العثمانية؛ من شخصيات فنية / درامية نمطية، قريبة من وجدان، وذهن الأطفال، وقابليتهم لها، مثل: (الأراجوز) في مصر و(كاراكوز) و(عيواظ) في بلاد الشام، وفي أماكن أخرى كانت تسمى (أورطو عيونو)... كما ذاع صيت هذا الفن في المغرب والجزائر بصور مختلفة.

ولأن الشيء بالشيء يذكر، فإن تونس قد شهدت أيضا ظهور شكل آخر من أشكال الدمى؛ وذلك ضمن حالة وظائفية مختلفة تماما عن الحالة الدرامية.. أبرزها الاحتفالات الدينية التي ما زالت تقام حتى اليوم، والتي تشتمل على مواكب فيها دمى لجلب الحظ، أو لطرد الأرواح الشريرة مثل خرجة (سيدي بوسعيد) و(أموكتانجو).

من هذا المنطلق تؤكد معظم الدراسات البحثية أن مسرح الدمى بكل أشكاله، وأنماطه، وألوانه، وتكويناته - في وطننا العربي - هو أقدم من مسرح الممثل، ومع ذلك فإنه لم يلق الاهتمام المناسب، ولم ينشغل أحد بتطويره تقنيا أو دراميا على النحو الذي يليق بعمق جذوره التاريخية.

وفي هذا الجانب لم يشهد الوطن العربي قيام مؤسسات، وفرق مسرحية متخصصة في مسرح الدمى غير ما عرفنا عن الفرقة العربية الأشهر (مسرح القاهرة للعرائس) - الذي بدأ تشييده عام ١٩٦٠ لحساب مؤسسة المسرح والموسيقا، وافتتح في مارس ١٩٦٤ ببرنامج الشاطر حسن، وكذلك مسرح الدمى في لبنان الذي أكد جدارته، وأهميته، وتفوقه فعليا في الساحتين الإقليمية والعربية.

واليوم نسمع أيضا عن نشاط ملحوظ للتجربة الناهضة في فلسطين المحتلة، والتي أثمرت نتائج إيجابية في السنوات الأخيرة. بعد أن استفاد كوادرها من انخراطهم في الورش والمختبرات المسرحية العالمية.

وما عدا ذلك؛ ظل هذا المسرح يتأرجح في تأسيسه وتطوره من دون استراتيجية تذكر. يظهر تبعا لاجتهاد المجتهدين، وحماس الفنانين، ومدى ما توافر لديهم من إمكانات مادية ومعنوية تُعينهم على تغطية نفقات الإنتاج. ويختفي كلما لاحت مسببات الاختفاء في الأفق.

تأرجح واضح في المسارات من دون أن نلحظ قيام عملية إنتاجية منتظمة من قبل مؤسسات حكومية أو أهلية كما هي الحال مع المسرح البشري.

من هنا، فإننا نفرح كثيرا كلما سمعنا عن قيام عرض، أو جهد، أو تنظيم فنيّ يصب في بوتقة تطوير مسرح الدمى في الوطن العربي. فأي تجربة نوعية، في هذا النسق، من شأنها مضاعفة الأمل في نفوسنا في إعادة تنشيط وتفعيل هذا المسرح (المهمل) على نحو جيد.

وعليه فإن الرجاء والأمل معقودان على الكوادر الوطنية المسرحية الواعية في عالمنا العربي، وعلى المسؤولين الناشطين في الثقافة القومية من أصحاب القرار في دعم توجهات هذا المسرح وتنميته بصورة علمية وعملية صحيحة، تُترجم الخطط والأماني إلى حقيقة واقعة، فاعلة، ملموسة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأن المسرح فن، والفن يعني فيما يعنيه القدرة على الخيال - التخيل - ولأن المسرح الإغريقي نهل مواضيعه وأحداثه من الأساطير وليس من الأوهام/خيال حوَّل العقل الإغريقي الأسطورة إلى فن، فصرنا نرى الخير بطلا والشر كذلك/فكيف نجمع بينهما - بين المسرح والسينما/ الحداثة، خاصة أن الجسد الإنساني هو الموضوع، هو الحكاية وهو الغاية وهو الهدف.

أنور محمد - سورية

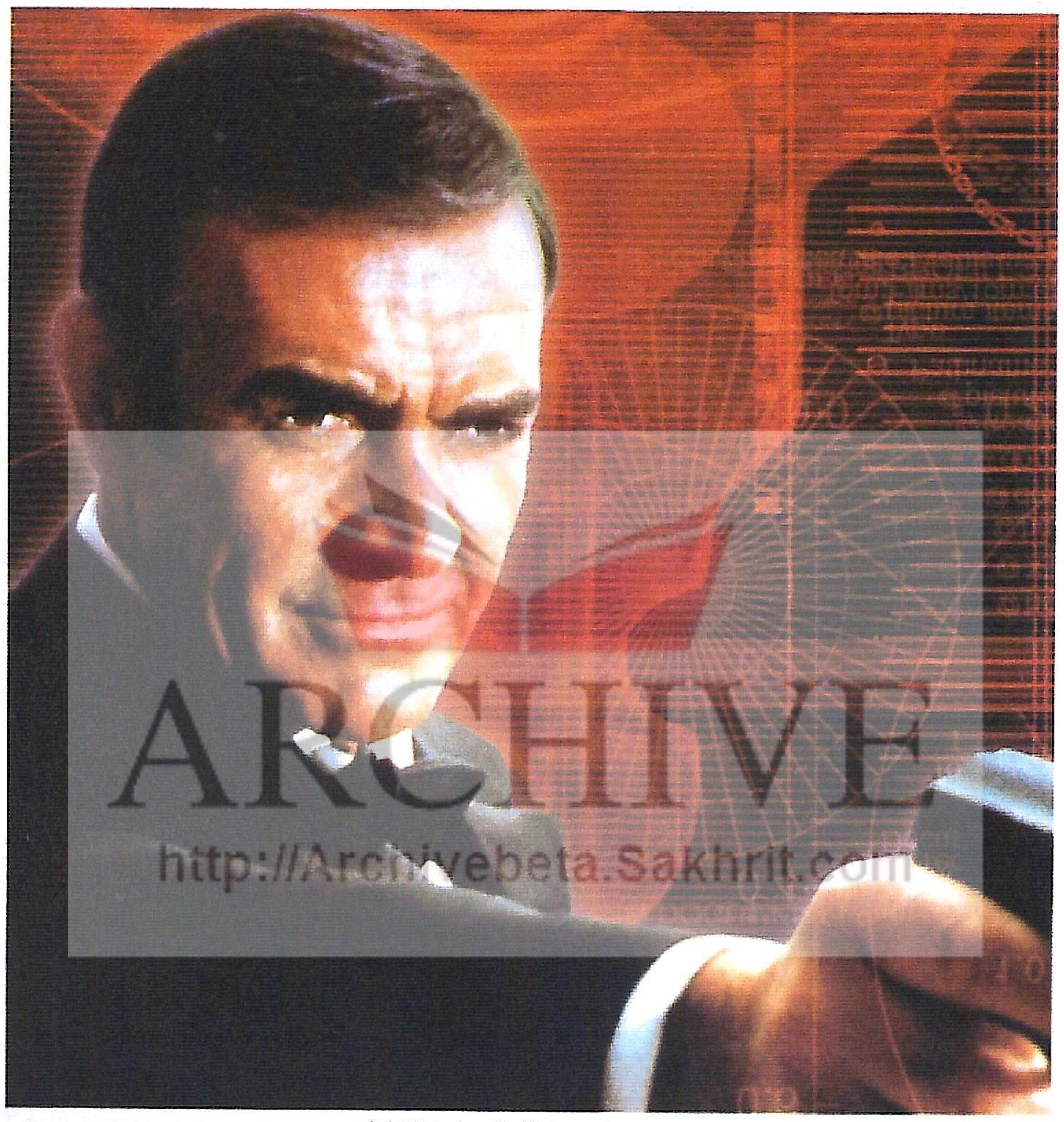
سينما.. مسرح من يسطو على الآخر؟!

يلاحظ في قراءة النتاج الفني للعصور القديمة: الفن الفرعوني والآشوري والهندي والصيني واليوناني، إنه يرسم - ينحت - يصور القوة من حيث هي رعب وجمال معا. بينما فنون العصور التالية جسدت أو صورت الصراعات التي نشأت عن الخوف من القوة، فتراجع الاحتفال بالجسد على حساب الانشغال بالأفكار، فصرنا نراه - نرى الجسد هزيلا ومشوها في حين كان رشيقا رياضيا. النحت مهما اعتنى بالجسد خاصة النحت اليوناني، فهو تعبير عن رغبات الروح، لكن عندما صار النحت يشوه الجسد ولا يحسب قيمة الكتلة النحتية في الفراغ سواء كانت ضيفا أو محتلا أو عابر سبيل لهذا الفراغ، فإنه صار يعبر عن قيمته كجثة - جثة قد خرجت منها الروح. أين ذهب الفنان المعاصر بكل درجات الشعور والإحساس النبيل بعظمة الجسد الإنساني؟ أين ذهب بالفكر الفلسفي الذي يقوم عليه فن النحت؟!

اعتمد الفن الفرعوني على الخطوط سواء المستقيمة أو المنحنية - كانوا يحققون زوايا - في رسم ونحت الأشكال، سواء كانت لملوكهم أو لأساطيرهم، بينما الإغريقيون فكان أول ما انصبت أعينهم عليه هو الفراغ المحيط بهم - بنا/ بماذا يملؤونه؟ كان الرأي أن يشغلوه بالكتلة، بحجم هو الشكل الإنساني، كانوا يعتبرون أن الفراغ يجب تحريكه، يجب أن نتحرك فيه، فرسموا ونحتوا تماثيلهم، وكانت التماثيل أول أبطال مسرحية كتبوها، فالتمثال نذهب لنشاهده، كما نذهب لنشاهد مسرحية أو فيلما سينمائيا، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك إذ لونوا تماثيلهم، فاللون إضافة إلى أنه قيمة جمالية فيها الكثير من الإغراء والإغواء، كان أول محرِّض بصري لقراءة التعابير النفسية في الجسد/في النحت. السينما بدأت بالأسود والأبيض و(صامتة) - وأفلامها، مثل أفلام شارلي شابلن، أهم بكثير من الأفلام الملونة (سكوب بالألوان). النحت اليوناني، والشرقي كان يحمل صراعا - دراما في داخله، لقد جرّنا ولا يزال، من بيوتنا إلى مسرحه، إلى المتاحف وإلى الساحات كي نشاهده. بل لا يزال يجر - يغري - الغربيين والأمريكيين أيضا لقراءته، للتمتع بالانفعالات، بتعابير الجمال التي لا تزال تغلي (غليانا) فيه.

موضوع وأفعال

في المسرح اليوناني، وفيما بعد الشكسبيري - نحن مع صراع مغمّس بملح القدر، البطل لا يعي ما يفعل، كان شيئا خفيا يسوقه إلى مصيره، يعتبر (أرسطو) أن التراجيديا أساسها (الموضوع وليس الأفعال) هناك فكرة وهي ضرورية لكنها أخلاقية، فالذنب على طول المسرح - هو ذنب أخلاقي، هذه سمة المسرح، بل هي جوهر الصراع التراجيدي في المسرح اليوناني، ومن ثم الشكسبيري. هوميروس في شعره حاول تقديم صورة مسرحية/ مشهد مسرحي (أخلاقي). لقد وصف بدقة شديدة كل ما لم تره عيناه: أسلحة، البسة، صولجانات، حركة المقاتلين، الزمن، المكان. وبحسه الإنساني الخالص.



جيمس بوند.. خيال السينما الشاطح

كذلك فعل شعراؤنا في الجاهلية: امرؤ القيس، عنترة بن شداد، عمر بن كلثوم. فيما بعد أبو العلاء المعري - الأعمى - كان مخرجا سينمائيا عظيما في (رسالة الغفران)، لقد رسم هو الآخر صورا فيها كثير من التخييل الجمالي الرائع وبلغة تهكمية لمشاهد من النار والجنة، كذلك فعل (دانتي) المصرف «الكوميديا الإلهية»، قدم سيناريو وحوارا لفيلم طويل، لمسرحية طويلة، قدم صورا، لوحات تشكيلية، أعمالا نحتية، «فريدريك انجلو، اعتبره آخر شاعر من شعراء القرون الوسطى، وأول شاعر في العصر الحديث، اتسمت (كوميدياه) بارتفاع حرارة الوجد الصوفي بين أقسامها الثلاثة، ما يثير الدهشة أن دانتي صوّر «الجحيم»، بشكل فيه من الروعة - روعة المشاهد ما تركنا نعزف عن «الجنة»، التي كانت مشاهدها ضبابية باردة. دانتي عمل أكثر من مخرج سينمائي ومسرحي.

ضربة

في أوائل القرن الماضي نجحت السينما، ليست سينما هوميروس وعنترة والمعري ودانتي - كفن، إلى وقت ما - في توجيه ضربة إلى المسرح، تقنيات السينما في صنع المشهد الجمالي (التزييني) كانت سببا من أسباب إزاحة الخشبة المسرحية جانبا، لقد صرنا نرى الرواية والمسرحية في السينما بأشكال أكثر (رومانسية)، فصار جمع المشاهد في السينما ضمن الفصل الواحد أو الفصول المسرحية والروائية أكثر سهولة من جمعها على المسرح، ببساطة صار من الممكن تركيب (الزمن في المكان) ورؤية الدم ينزف من الجسد وقد غرزت فيه السكين، أو بتر عضو منه بضربة سيف، بمعنى: صارت الصورة السينمائية أكثر جمالا وأكثر تأثيرا في قدرتها على عرض الحدث - الأحداث بقوة المؤثرات السينوغرافية التي استخدمتها، لقد نجح المخرج السينمائي في (عجن) الموضوع - المضمون الدرامي/الصراع وتفجيره، الأمر الذي جعلنا نفضل الفيلم على المسرحية، لكن هل استمرت السينما في نجاحها هذا أم أنها أخفقت؟

برتولد بريخت - اعتقد أنه أول من أدرك خطورة السينما على الفن المسرحي، فالمسرح الكلاسيكي، سواء الإغريقي أو الشكسبيري أو ما كتب بينهما، وحتى ما كتب بعدهما، بقي مسرحا يقدم لنا البطل الذي تسوقه الأقدار إلى مصيره المحتوم ضمن آلية تقليدية لم تتطور، بقيت على حالها. نلاحظ أن أعمال شكسبير مثل (عطيل) عندما أخرجت سينمائيا، نالت شهرة، لأنها جسدت كثيرا من الصور المحكية مسرحيا. في السينما صار هناك سيناريو، صار هناك مشاهد بصرية تصمم مسبقا تعتني بجمال الفعل وجمال الفكرة، فمشهد قتل ديدمونة على يد عطيل كان أكثر بلاغة، لقد طُبخ بعناية فائقة، مؤثرات ضوئية ومؤثرات صوتية فجرت الدم، دم ديدمونة على يد عطيل قبل أن يقتلها؟ يخنقها.

السينما عرفت كيف تسوّق الأفكار، تسوق الأحداث، لأن الإنسان أكبر مستهلك للجمال/الصورة، ما معنى أن نأخذ طعامنا وشرابنا في أيام العطل ونذهب إلى الطبيعة لنشبع غرائزنا بين أحضانها؟ في السينما عندما شاهدنا مسرحية (عطيل) وبفضل التكنولوجيا صرنا من أنصاره، ولم نشعر بتأنيب الضمير عندما قتل (ديدمونة) على رغم حقها في الحياة، صحيح أن كمية الغيرة عنده كانت زائدة، بالتالي تعين موتها وهذا قراره، رغم علمنا بأنها بريئة من تهمة الخيانة. لقد خرجنا من السينما ونحن معجبون به، بينما في المسرح سواء اكتفينا بقراءتها أو شاهدناها ممسرحة، فنحن ننتصر لديدمونة ضد عطيل، كان عليه أن يدقق، أن يتحقق - طبعا هذا ما دفعتنا إليه المسرحية، وهذه مهمتها في أن تقدم لنا «عظة»، بعد كل الصراع العظيم الذي نجح شكسبير في إدارته. السينما خاطبت الغرائز، بينما المسرح خاطب الضمير. في المسرح ترى مجتمعا سليما معافى، وترى سلطة مريضة تدعمها قوة غاشمة وبشكل أنت فيه طرف وتلمس ذلك بيدك، في المسرح تحقق جزءا، أو تسترد جزءا من إنسانيتك، بينما في السينما فأنت مُشاهد/ مُشاهد فحسب، لذا فالخطاب السينمائي سعى إلى صرف نظرنا عن المسرح، هل ينجح؟

موت سعيد

الملاحظ أن المسرح في القرن العشرين، حتى مسرح «العبث» احتفل بالحرية، عند «البيركامي» كان أكثر من معتقد لمساه في رواياته وفي مسرحياته. السينما لم تتصد لمثل هذه القضايا الإنسانية إلا فيما ندر - عربيا ما عدا بعض أفلام يوسف شاهين، وأفلام جزائرية، وأخرى تونسية، وأفلام سورية نذكر منها أفلام سمير ذكري (حادث النصف متر - وتراب الغرباء) وأفلام محمد ملص. عالميا - أفلام (بازوليني - فيللني - كيراساوا) وآخرين. السينما خطابها لم يكن عقلانيا، ثم لماذا تغامر في تقديم أفلام ذات طابع (نخبوي)؟ هي ليس من مهمتها إنجاز مشاريع فكرية، المسرح يستطيع، بل هذه من مهامه، المنتج السينمائي يفكر في الربح/ المنتج المسرحي يفكر - فيم يفكر؟ يفكر في وقف إنتاج فعل القتل الذي يدفع الإنسانية إلى حافة الهاوية، نلاحظ كثرة الحروب في القرن العشرين سواء الكبيرة أو الصغيرة، وكأن القتل - هذا الفعل الوحشي - المأساوي صار ضروريا لاستمرار الحياة. في مسرحية (كاليغولا) لألبير كامي يقول كاليغولا «أشعر بالوحدة حين لا أقتل، لا يكفي الأحياء لملء عالمي وتبديد سأمي... لا أشعر بالراحة إلا في صحبة موتاي»، ما هذا الهراء؟ ما هذا العبث بأجساد وأرواح الناس؟ إنه اليأس... السينما لا يمكن أن تطرح مثل هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

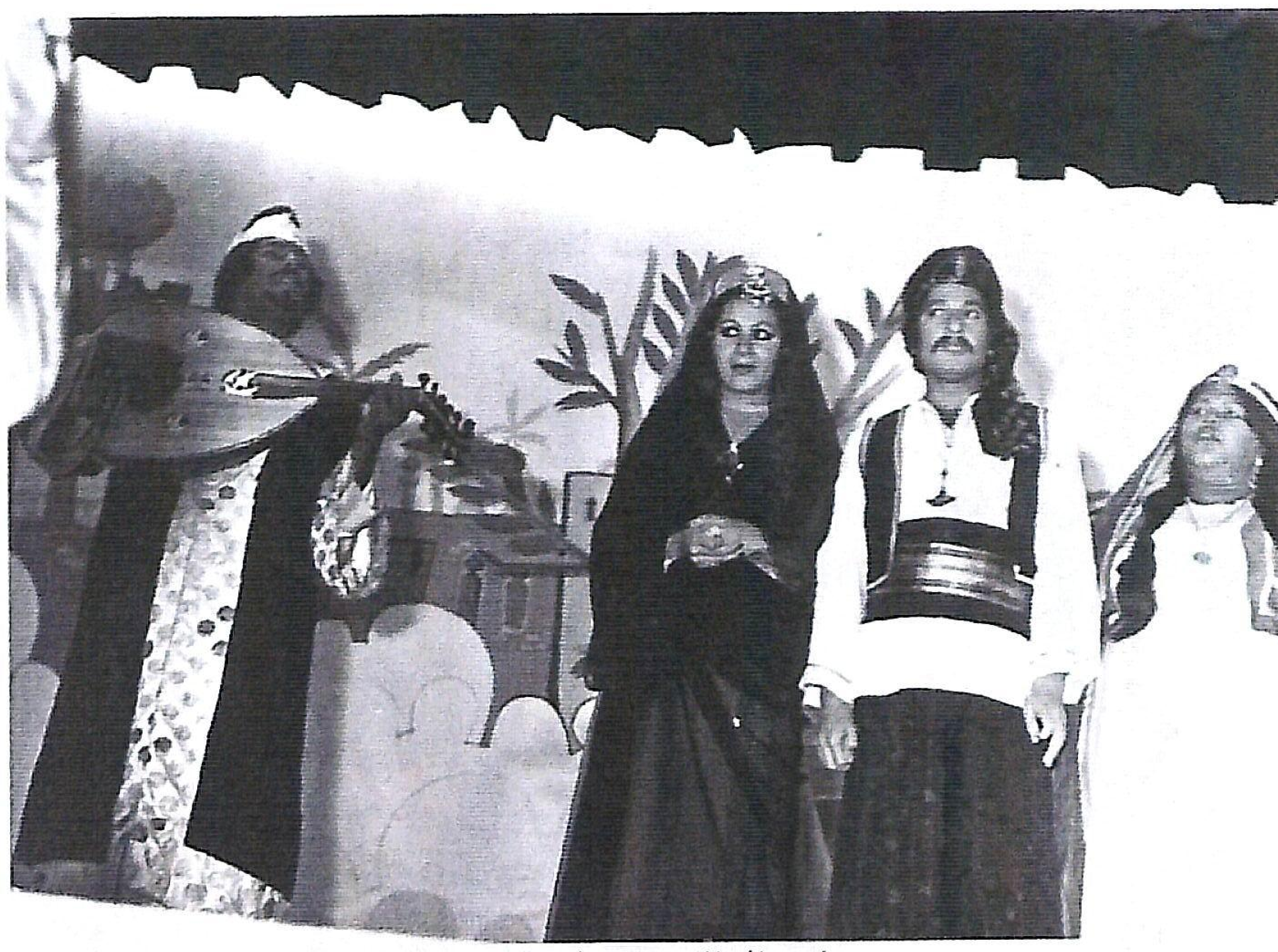
المقولات - فهي تخسر. ثم من سيشاهد الفيلم؟ سأسأل سؤالا: هؤلاء الموتى سواء أكانوا (ضحايا) الحروب، أم ضحايا الجلاد، الطاغية، المستبد، هل يمكن أن نسميهم أبطالا؟ وموتهم هذا هل كان موتا (سعيدا) لهم ولنا؟ السينما لا يمكن أن تجيب عن هذه الأسئلة، في المسرح - ممكن، هناك أكثر من إجابة!

تقرير

المسرحي، دائما - هو صاحب مشروع فكري - يجوز أن يكون المخرج السينمائي صاحب مشروع فكري وأشرنا إلى أكثر من حالة، لكن المسرحي أكثر جرأة، لأنه لايني يتصدى لقضايا فلسفية واجتماعية وسياسية بغيرة وطنية وقومية، في حين نرى أن معظم السينمائيين ينشغلون بقضايا (تافهة)، يفكرون في (الشباك)، فهم ينحون كل القضايا الإنسانية جانبا، حتى أنهم مستعدون لاستغلالها إذا وجدوا فيها رائحة للربح - للكسب. «سارتر» الوجودي اعتنى كثيرا في رواياته وفي مسرحه بالطبقة البرجوازية الفرنسية، التي تسببت في هزيمة فرنسا في الحرب الثانية، فكتب عن انهيارها وتعاونها وخيانتها لوطنها، رغم قاماتها الطويلة، هذه القامات التي ركعت للغزاة، في حين يجب ألا تركع إلا لله وللوطن، مع أن سارتر في مسرحه التالي كتب عن الوحدة والعزلة والعدمية، في مسرحيته «سجناء الطونا» وعلى لسان الأب يقول «حياتك وموتك هما مجرد لا شيء أنت لا شيء، إنك لم تفعل شيئا، وأنت لا تستطيع أن تفعل شيئا... لن يحل الموت أمرا ما، ليتني لم أولد قط». في مشهد تال يقول على لسان فرانز «الشرطة واللصوص، الجنود والمدنيون، الجبناء وحتى الرجال الشجعان عندهم شيء واحد مشترك هو الأوسمة». بينما مسرحي آخر مثل فريدريك دورنيمات وفي مسرحيته «هبط الملاك في بابل» فيطرح، ومنذ ظهور هذا الملاك، قضية ازدراء الشعب لسلطة الدولة المستبدة، فالدولة - أي دولة - لا تكون محترمة إلا إذا تركت الأرض في الأرض، والسماء في السماء، المسرحية هذه طرحت قضايا مرعبة، بينما مسرحي كيوجين يونيسكو ينظر إلى علاقات بعضنا مع بعض على أنها علاقات لا رابط بينها، لأننا لا نشعر بمكانتنا ولا بأهميتنا في الحياة، بل إننا دائما نعيش حالة من الخوف الذي لا نعرف سبب مبعثه، ولا سبب مبعثنا، وجودنا، حتى أننا ندهش من كوننا موجودين وفيما إذا كنا نحن/نحن - أم ذاتا أخرى. هذا الاستطراد مفيد للتعرف على مشاريع المسرحيين الفكرية، لأننا عندما نراهن على المسرح، فيجب أن ندرك أهمية رسالته قياسا إلى رسالة السينما - هنريك ابسن في مسرحه وعلى لسان أحد أبطاله: «ليس هناك من قاض يحاكمنا، لذا علينا أن نقيم العدل بأنفسنا»، هذا الحماس نفتقده في السينما/ في الرواية موجود، إن التمرد الذي يدعو إليه أبسن، هو حماس للحرية، للكرامة الإنسانية، لاستردادها على رغم قلقه، هو قلق وصاحب نزعة فردية، انهيار القيم الأخلاقية العظيمة هي ما تؤرقه، تؤرق مسرحه. أما برتولد بريخت في مسرحية «الأم شجاعة» فيدفعنا للتساؤل: إنه إذا ما نظرنا إلى وجه طاغية، وكان الثمن قلع أعيننا أو قطع رؤوسنا فهل نكون شجعانا/ هل نعتبرها شجاعة، أم أن نسايره ونحابيه هي الشجاعة؟ مأثرة بريخت أن القضايا الأخلاقية حولها إلى ملاحم، في مسرحيته (غاليلو) يطرح سؤالا قاسيا: كيف تعمل وتعيش، ثم ماذا تفعل عندما تخون معتقداتك واكتشافاتك؟ في تشرين الأول ٢٠٠١، عرضت إحدى القنوات الفضائية العربية صورة حية لامرأة فلسطينية تبكي ولدها الذي أخذته الجندرمة الإسرائيلية، كانت تقول: البارحة هدموا بيتي، واليوم أخذوا ولدي... أريد ولدي - كانت تطالب بولدها وليس ببيتها. هذا المشهد الحقيقي الذي لم يتدخل المخرج السينمائي ولا التلفزيوني في صنعه، ذكرني بمسرحية بريخت «دائرة الطباشير القوقازية» إذ نرى رابطة الدم بين الأم وولدها التي أفقدت المرأة الفلسطينية صوابها - نراها في المسرحية مقطوعة بين الطفل الولد (ميخا) وأمه زوجة الحاكم (ابشيقيللي) فكونها صارت امرأة حاكم، وفي ساعة (المحنة) أخذت ملابسها وزينتها وجواهرها ونسيت (ميخا)، تركته، تركت ابنها فيما تركت من متاع وأثاث، غير أن (غروشا) عندما وجدت (الطفل) تركت البحث في الأثاث واعتبرت أنها لقيت كنزا حين عثرت على هذا الولد. الاجتماعي هنا - الرابط الدموي انفصم/ الرابط البيولوجي اتصل. بريخت أرادنا أن ندرك أن القيم تتغير قيمتها مهما كانت عظيمة ونبيلة، المألوف صار غريبا، والغريب صار مألوفا، وهذا ما جعل مسرح بريخت (ملحميا)، جعله غنيا بالسرد التمثيلي الحكائي الشعبي، فصرنا طرفا مشاركا في العرض، صار يعنينا مسرحه بجماليات الحكي وجماليات الصورة، جماليات العرض. في الوقت ذاته وفي الاتحاد السوفييتي أيام (ستالين) كان المسرح - مسرح الواقعية الاشتراكية يتراجع إذ صدرت أوامر بصنع - تصنيع البطل الإيجابي، الأمر الذي دفع عبقرية إخراجية مثل (ميرهلت) أستاذ بريخت وبسكاتور - لأن يغامر برأسه الذي صدرت عنه تصريحات خطيرة إذ قال ما معناه: إن هذا المسرح الواقعي الاشتراكي ليس له علاقة بالمسرح، ودعا إلى مشاهدة العروض في مسارح موسكو للتأكد من قوله، ثم وصفها بأنها مسرحيات لا تمت إلى الفن، ولا وجود لفن مسرح من دون فن، وبأنها عروض مضجرة وعاجزة حتى عن جذب الجمهور. اختفى الرجل فورا، اختفى (ميرهلت) الذي طبع المسرح بميسم ملحمي شعبي، الذي أشرك المشاهدين في صنع العرف المسرحي. ولم يظهر له أثر، و تبعته بعد أيام زوجته وكانت ممثلة مشهورة جدا. ماتت قتلا!!

المرأة

لوركا الشاعر والمسرحي الإسباني، أغلب مسرحياته عن المرأة - لكنها ليست المرأة التي لوثت السينما جسدها وروحها، شوهته، عهرته، ميعت كل ما فيه من دلالات إنسانية. لوركا في مسرحه الذي لا تقوى السينما على إنتاجه، فيلمته، بل هي



علي جناح التبريزي وتابعه قفه

تحاربه، أعاد إلى المرأة إنسانيتها، حريتها، بل عقلها. مسرحياته: (الزفاف الدامي، يرما العانس، ماريانا بيندا، بيت برنارد البا، زوجة الإسكافي العجيبة...) كل شخوصها - أبطالها - من النساء، النساء اللواتي يرين بأحاسيسهن ما لم يرينه بعقولهن (يرما) بطلة مسرحيته التي تحمل الاسم ذاته، وهي امرأة عاقر تكاد تجن وهي ترى السنبلة ملأى بعشرات الحبات من القمح، والشياه تحمل وتلد حملانها - تقول يرما «أوه يا للثديين العمياوين تحت ملابسي.. يا حبيبي، يا طفلي، يجب أن تأتي... أرحامنا تحتضن الأجنة تماما كما الغيمة تكون عذبة بالمطر».

لوركا يعتني بالمشاعر، يعتني بالحلم الذي يتدثر بالحرية عند اشتداد القسوة عليه، هذا مشروعه، مسرحه الذي كان صدى لأفكاره. في المقابل كان هناك مسرح رسمي (واقعي اشتراكي)، لا نقول إنه كان يعمل على تدجين القطيع البشري - لكن في مسرحية (رسمية) يقول البطل لزوجته التي تنام إلى جانبه على السرير: أين البيان الشيوعي يا (رفيقة)؟! فترد عليه: إنه على (الكنبة التي بجانب السرير يا (رفيق)!. أي مسرح هذا، وأي سينما هذه التي تبدو ساذجة لكنها قاسية، أين الإنساني الذي يربط بين زوج وزوجة وفي سرير نومهما؟ هل الزواج هنا هو لقاء سياسي؟ أين العواطف، المشاعر، الأحاسيس، الأفعال، ردود الأفعال؟ أين الطفل الذي تفكر فيه (يرما) لوركا؟ هل من المفترض أن يتحول الإنسان إلى (روبوت)؟ أين نذهب بالدم الذي يجري في عروقنا؟ وأين نذهب بالدمع الذي في مآقينا؟ وأين نذهب بهذا القلب الذي لا يزيد وزنه على ثلاثمائة غرام، لكنه أثقل وزنا وأكبر حجما من المريخ والزهرة وعطارد واورانس ونبتون وبلوتو والأرض؟ ثم ماذا نفعل بهذا الذي اسمه (المخ) الجملة العصبية التي هي فوق، في القفص، في صندوق الجمجمة - الرأس؟ أين نذهب ببرامجه، بخططه، باختراعاته؟

جيمس بوند

على الضفة الأخرى، وفي الستينيات من القرن الماضي ظهر كاتب «أيان فليمنج» اسمه لا نتذكره، لكن نتذكر كثيرا «جيمس بوند» ذاك الرجل الوسيم الأنيق الذي مهما تعارك (وانعرك) ينفض يديه بعد الانتهاء من معركته وكأنه لم يفعل شيئا. جيمس بوند بطل الأفلام المشهورة باسمه هو المثقف الجديد، بطل الثقافة السينمائية، سوبرمان القرن العشرين الذي صنعه الكاتب الإسكتلندي «أيان فليمنج»، صنعه رقيقا، ناعما، هادئا، وسيما، ذكيا، جذابا. تركض النساء خلفه، قويا... بأصابعه يصنع (أجمل) الانتصارات، وكمدافع عن (الحق)! جيمس بوند هذا. أفلامه استطاعت أن تحبس أنفاس السود والبيض والصفر، ولم لا؟ فالجنس، تعهير الجسد الأنثوي - الذي قدسه بريخت ولوركا - مع (شوية) إثارة بتعرية أجزاء منه، صارت هناك طوابير تصطف أمام شباك التذاكر لتحجز لها مقعدا لمشاهدة أفلامه، خاصة أن هذا الجمهور صار لأول مرة يرى مساحات من الجسد الأنثوي وهي تنضح بالجنس مع موسيقا وإضاءة. هذا الجمهور ماذا سيفعل بالفيلم الفلسفي أو حتى الاجتماعي؟ أو ماذا يفعل بايسخيلوس وأرسطوفانيس وشكسبير ودانتي وتشيخوف وموليير، والفرد فرج ونعمان عاشور وسعد الله ونوس وعبدالفتاح قلعة جي والطيب العلج؟ هل يستمع إلى حوارات عن الأخلاق والحرية؟ ما هو لزومها؟ السينما تثير غرائزه، المسرحيات لا تهدئها، بل تقمعها، تحاسبه وتحاكمه، يجب أن ندرك أنه في المسرح يصعب تقديم مشاهد (بورنوغرافيا) فثمة جمهور إن خدش حياؤه أو أثير أحدث ردود أفعال مباشرة وستكلف كثيرا، عواقبها مفجعة، المسرح يحافظ على التقاليد، على الحياء، على الحياة. في السينما صار ضروريا تقديم أفلام (البورنوغرافيا) لأنها عامل جذب، وليس كتوابل للفيلم أو مقبلات، بالعكس لقد نشأ جيل من الأدباء يكتبون روايات وقصصا في التعبير الأخلاقي نسميها فاسقة، نذكر منهم: فلاديمير نابوكوف صاحب رواية (لوليتا) المشهورة، وهنري ميللر صاحب رواية (مدار الجدي) - في السينما نقرأ صورة متحركة غايتها إمتاع غرائزنا، في المسرح نقرأ مشهدا قد يخل بتوازننا لأنه يخاطب عقلنا، يخاطب ضميرنا وعلى سبيل المثال - هل تستطيع السينما تقديم شخصيات المسرحي «تنيسي وليامز» كما كتبها، كما تصورها في مسرحياته مثل مسرحية «قطعة على سطح من الصفيح الساخن» أو «عربة اسمها اللذة»؟ شخصيات تعيش حالة مأساوية في عزلتها، في مشيتها وهي نائمة، في فقدانها لمشاعرها الإنسانية، في صراعها القوي والشرس مع الموت الذي يفترسها؟ كذلك هل تنجح السينما فيما لو ترجمت أعمال «أوجين أونيل» المسرحية التي تحتفل بحياة الإنسان «الفرد» هذه الحياة التي لا تعني له شيئا خارج ذاته؟

هوليوود لها رد، مصنعها السينمائي راح ينافس المسرح، وينافس أفلام «جيمس بوند»، بما اختطته لنفسها من مسار أيديولوجي يعمل على تمييع كل القضايا الساخنة التي تتعلق بأحلام الناس وحرياتهم، فصارت تقدم أفلاما اختصاصها تسلية المتفرج، ثم فيما بعد وعندما أولت «هوليوود» اهتمامها للقضايا الساخنة اتجهت إلى تقديمها بطريقة بوليسية، فيها من عناصر التشويق والتسفيه لفكرة الحرية، بمعناها الإنساني العظيم ما يجعلك تصدق «هوليوود»، تصدق نواياها وهي تخرب ثقافتك، ثقافتنا، في أنها على حق ونحن على باطل. نذكر من هذه الأفلام فيلم «الرئيس» من إخراج «لي تومبسون»، وفيلم أطول يوم في التاريخ، الذي دام عرضه في أمريكا ١٤ شهرا. لكن هل اقتنعنا - هل سنقتنع ونحن نعرف أن السينما تتاجر في عواطفنا، بل أنها تحولت إلى فعل استفزازي للمشاعر والغرائز. السينما، لولا التكنولوجيا لما عرفناها، كما ذكرت آنفا - التماثيل اليونانية الملونة وحدها لم تخدعنا، فيما السينما تلاعبت بل نوعت وغيرت طرق غشنا وتضليلنا عبر تقنيات التكنولوجيا، عبر كل أنواع العلوم التي أفادت صناعتها فصار بيانها أكثر بلاغة (بيان اصطناعي) صار أكثر قسوة، حتى السينما الجادة - تلك الواقعية، والواقعية الجديدة مسرحت القسوة، ليس بوصفها قسوة السياسي الذي فوق - على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاجتماعي الذي تحت، بل بوصفها قسوة (لتبهير) الفيلم أو في جانب منها لاقناعنا بجدوى العلاج بالحرية والديموقراطية على طريقة أنظمتها التي تموّل هذه الواقعية.

تقليد السينما

المسرح تأثر بالسينما، بل راح يقلدها، نحن لا ننكر جماليات الصورة السينمائية، لكن في المقابل هناك فرق بينها وبين الصورة المسرحية. الصورة على المسرح (طازجة) متغيرة، بينما في السينما (بايته) ولا تتغير. في الستينيات من القرن العشرين ظهر (المسرح التسجيلي) وهو مسرح يحاول تفسير التاريخ وتجسيده على منصة المسرح، هو مسرح جمع بين الدراما – الصراع – والملحمية بالوسائل الفنية نفسها التي للمسرح البريختي (المسرح داخل المسرح). لكن المسرح التسجيلي صار المسرح في المسرح، فيه جزء من النسيج المسرحي، وليس تقليدا للسينما. في أواخر العشرينيات من القرن الماضي قام المسرحي الألماني «إلي بروكنر» بعرض مسرحيته الملحمية «القتلة» مستخدما عملية المونتاج السينمائي: منزل على خشبة المسرح من ثلاثة طوابق، في كل طابق عدد من الغرف، يقوم الممثلون الموزعون في الطوابق بمناقشة فكرة العدالة في وقت واحد، وكل منهم يطرح رأيه منفصلا عن رأي الآخر، لكنهم جميعا يناقشون موضوع «العدالة». فيما بعد عملت جماعة «المسرح التسجيلي» على شق طريق ثالث، فقد رفضوا المسرح الكلاسيكي وكذلك المسرح الملحمي، رأوا أنه من الضروري أن ينافسوا السينما في إثارة خيال المتفرجين وقاموا بكتابة سيناريو للعرض على المسرح، كما يكتب سيناريو الفيلم السينمائي في تحويل الفعل والفكرة إلى صورة، بمعنى أنهم أرادوا أن يستفيدوا من تقنيات صناعة الفيلم – من التكنولوجيا.. حتى أنهم سعوا إلى تقليل الحوار المسرحي في العرض على اعتبار أن الصورة أكثر بلاغة في التأثير في جمهور المسرح، ومن كتّاب هذا المسرح «غونترجراس» الفائز بجائزة نوبل منذ عامين، و«بيترفايس»، لكن هذا المسرح على رغم أنه انتشر وحقق حضورا وكسب جمهورا عريضا في كثير من دول أوروبا وفي أمريكا، فإنه في المقابل تعرض لهجوم نقدي قوي، إذ وصفوه بأنه لا يمت إلى المسرح، بل هو لغم لتفجير المسرح، وما يقدمه إنما هو مجرد تحقيق صحافي. منذ أشهر عرضت في دمشق مسرحية «المجنون» عن نص لجبران خليل جبران أخرجها التونسي توفيق الجبالي وهو من مسرح «الصور» لا حوار فيها ولا ممثل، فقام الأدباء والمسرحيون بمهاجمتها بعنف – مسرح الصور عمره أكثر من عشرين سنة ومنتشر في فرنسا – إذا قارناه بالمسرح التسجيلي هذا فسنجد أنه امتداد له، مسرح يحاول أن ينافس السينما، لكنه هنا في مسرح الصور الذي قدم لنا التونسي توفيق الجبالي عرض «المجنون» كعيّنة منه إنما عاد واستخدم أدوات السينما نفسها.

المسرح لأنه مسرح، فهو في حالة بحث وتجريب، بعد أن استمتعنا بالمسرح اليوناني – ولا نزال – جاء شكسبير، طبعا مرّ زمن ثقيل بينهما – لكن عندما جاء «إبسن» حاول أن ينقلب على المسرحية الشكسبيرية.. جرّب! حتى جاء بريخت الذي تأثر كثيرا بأستاذه «مايرهولد»، وكتب وأخرج لنا المسرح الملحمي.. ها هو التسجيلي، الطليعي.. الصور، كل هذا في عملية للبقاء في الصف الأول، المقعد الأول.

المسرح العربي

١ – سورية ولبنان: في حين استطاع المسرح الأوروبي المعاصر معالجة الأزمات الفلسفية التي عصفت بمجتمعه، خاصة بعد انتهاء الحرب الثانية، كان المسرح العربي يؤسس عمارته فنيا على قضايا سياسية موضوعها الحرية والديموقراطية، معظم المسرحيات العربية انشغلت بهاتين المسألتين حتى لو كان الموضوع الذي تعالجه اجتماعيا، بل كان المسرح العربي يخبئ نقده السياسي لأنظمته في هذا الاجتماعي حتى جاءت نكسة حزيران ١٩٦٧ فقام مسرحي عربي شاب (سعد الله ونوس) واجترأ/ خرق جدار السياسي الذي كان عاليا عاليا لا يمكن المرور من جانبه فكيف بانتقاده؟ فكتب مسرحيته (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) التي كانت فاتحة المسرح السياسي المباشر – المسرح الذي انتقد أنظمة ٦٧ العربية (بالمناسبة: السينما العربية تفرجت على النكسة) ولأن الأنظمة حينها كانت تشعر (بالذنب) تجاه شعوبها إزاء ما جرى، مرّرت المسرحية، وتم عرضها وتداولها – خاصة في سورية – ثم تتالت لونوس مسرحيات «مغامرة رأس المملوك جابر»، و«الملك هو الملك»، و.. و.. «منمنمات تاريخية»، (قدمتها نضال الأشقر في بيروت عام ٢٠٠٠) وكتبنا نقدا مقارنا بين النص وعرض الأشقر – لكن ونوس في كتابته لهذه المسرحيات ذهب إلى «ألف ليلة وليلة»، وإلى «التاريخ»، الذي يحتمل موتاه كل أنواع النقد إلى درجة تخوينهم (تخوين الموتى) كما فعل سعد الله ونوس نفسه في تخوين «ابن خلدون»، كمثقف قومي عندما أذعن لتيمورلنك وعرض عليه خدماته في مسرحيته «منمنمات تاريخية»! هذا النقد السياسي المباشر الذي وسم معظم مسرح ونوس ولاقى احتفالا عربيا لم يحظ به مسرحي كممدوح عدوان وآخر كعبدالفتاح قلعة جي رغم أنهما لا يقلان عن ونوس جراة في نقد السياسي. طبعا هذا في حينها.

في لبنان كان وضع المسرح أفضل حالا من أي مسرح عربي، فلقد أسست نضال الأشقر مع روجيه عساف فرقة «محترف بيروت للمسرح» ١٩٦٨، كما أسس منير أبودبس فرقة «المسرح المعاصر»، وظهر في لبنان مسرحيون كبار مثل يعقوب الشدراوي وريمون جبارة ورضا كبريت وعصام محفوظ وشكيب وجلان خوري، ومسرح «شوشو»، ومسرح «الرحابنة الغنائي».

الحكايات.. من المسرح إلى السينما

٢ – مصر: لأنها عاصمة الفنون، وليس الثقافة فحسب، فقد كان لها السبق في كل ميدان، فظهر فيها نعمان عاشور الذي تميّز مسرحه بالقدرة على النقد الاجتماعي الذي هو سياسي مع شيء من الكوميديا، ومن أشهر مسرحياته: «الناس اللي تحت» (١٩٥٦)، «الناس اللي فوق» (١٩٥٧)، «عيلة الدوغري» (١٩٦٢)، ثم ظهر يوسف إدريس في «جمهورية فرحات»، و«الفرافير» (١٩٦٣)، والفرد فرج الذي كان مسرحه لافتا ومهما منذ أولى مسرحياته «سقوط فرعون» (١٩٥٧)، ثم تتالت مسرحياته «حلاق بغداد»، وسليمان الحلبي»، و«على جناح التبريزي والزير سالم»، ثم ظهر لطفي الخولي في مسرحية «قهوة الملوك»، ثم في مسرحية «القضية» (١٩٦١) التي أثارت ردود أفعال كثيرة في الوسط الثقافي المصري، ثم قدم سعد الدين وهبة عددا من المسرحيات أشهرها كانت «سكة السلامة» و«بير السلم»، مما حرك توفيق الحكيم فكتب مسرحيته «السلطان الحائر»، التي غمز فيها من جمال عبدالناصر، وتتالى ظهور أسماء مهمة في المسرح المصري: محمود دياب، علي سالم، رشاد رشدي، شوقي عبدالحكيم، نجيب سرور، ميخائيل رومان، وشقت لنفسها حضورا مهما على رغم بعض الخلافات الأيديولوجية بينها.

المسرح المصري بشكل عام في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين عاش أجمل سني عمره، عاش عمره الذهبي، كشف عن أسماء، ذكرنا بعضها ولم نذكر بعضها الآخر، لكنها أسست لمسرح عربي، مسرح عمل على تأدية دور نهضوي تحرري تنويري، ووجه خلال هذين العقدين ضربة موجعة إلى السينما المصرية – السينما التجارية، التي عطلت المسرح عند ظهورها وجعلت عددا من الفرق المسرحية تحل نفسها مثل فرقة «رمسيس» و«فاطمة رشدي» وفرق أخرى.

٣ – الأردن والجزائر والعراق والسودان: المسرح العربي في بقية البلاد العربية لم يكن له شأنه وأهميته ودوره كحاجة ثقافية مثلما كان في كل من مصر وسوريا ولبنان، ففي الأردن لم ينشط المسرح إلا في السبعينيات من خلال جهد شخصي لبعض المخرجين والكتاب، نذكر منهم: حاتم السيد وجمال أبوحمدان ومحمود الزيودي وبشير هواري. وفي الجزائر التي انشغلت بقضية استقلالها لم يكن عندها الوقت المناسب للاهتمام بالمسرح، إلا أن الروائي كاتب ياسين نجح في كتابة عدد من المسرحيات نذكر منها مسرحية «نجمة» التي كتبها بالفرنسية، ثم استطاعت مجموعة من الهواة تشكيل فرقة «البحر» التي اعتمدت التأليف الجماعي و أدخلت مشاهد من السينما والتلفزيون إلى مسرحها سعيا لجذب الجمهور. أما في (العراق) فلقد برز مسرحي مهم (يوسف العاني) ومن أشهر مسرحياته «المفتاح، والخرابة، والخان وأحوال ذلك الزمان». وكذلك المسرحي نور الدين فارس، وعرفنا أيضا مسرحيين مثل عادل كاظم، وعبدالملك نوري، ومحيي الدين حميد، ومسرحيا كبيرا (قاسم محمد) الذي ترك بصمة إخراجية ولا يزال على المسرح العراقي. أما في السودان الذي حاول بعض من مثقفيه وبغيرة وطنية تأسيس مسرح فيه، فإنه لم يتجاوز صداه حدود السودان، ومن أهم مسرحييه عبدالقادر مختار، الذي يعتبر مؤسسا للمسرح السوداني، حيث كتب أول مسرحية بعنوان «المال»، ثم تشكلت فرق مسرحية: جماعة صديق فريد للمسرح، وعبيد عبدالنور وخالد أبوالروس، وإبراهيم العبادي، وسيد عبدالعزيز، حتى ظهرت فرقة «الفاضل سعيد»، وهو ممثل كوميدي مشهور، إذ استطاع بمسرحياته التي قدمها أن يؤسس لجمهور مسرحي.

٤ – المسرح في الكويت: من بين الدول العربية، وعلى صغر مساحتها، استهوى المسرح نخبة من المثقفين ربما كان أولهم حمد الرجيب ١٩٤٠، الذي وضع اللبنات الأولى للمسرح الكويتي، ثم تبعه محمد النشمي الذي على يديه وفي أوائل الستينيات أعطى لصقر الرشود فرصته الأولى في مسرحية «تقاليد»، وكانت مكتوبة. المسرح الكويتي بدأ ارتجاليا، وللنشمي الفضل الأكبر في إعطائه زخما فنيا وبعدا سياسيا واجتماعيا. صحيح أن حمد الرجيب هو أول واضع لبنة للمسرح في الكويت ممثلا ومؤلفا ومخرجا، لكن النشمي هو من بنى الصرح، ما من شك في أن حمد الرجيب شجع على ترجمة المسرح العالمي إلى العربية، وكان قد تخرج في المعهد العالي للمسرح في مصر (١٩٥٠) ومن أساتذته زكي طليمات الذي عمل في الكويت أكثر من عشر سنوات منذ أوائل الستينيات أستاذا دعم الحركة المسرحية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكويتية بخبرته وتجربته، فأسس فرقة المسرح العربي، وأدخل إليها العنصر النسائي. وقدمت الفرقة مسرحيات لمحمود تيمور وتوفيق الحكيم، ثم قدمت أول مسرحية كويتية «عشت وشفت» تأليفا وتمثيلا وإخراجا، إذ كتبها سعد الفرج وأخرجها حسين الصالح وتوالى بعدها تأسيس الفرق المسرحية، وأنشئت مؤسسة للمسرح والفنون، ومركز للدراسات المسرحية، ثم أسس المعهد العالي للفنون المسرحية في السبعينيات. نلاحظ من هذا العرض أن الكويت كانت سبّاقة في وعي الدور الذي يلعبه المسرح كفن في حياة الأمة. ربما أسهبت كثيرا في سرد بعض التفاصيل التي كان لها فضل التأسيس، تأسيس البذور الأولى للمسرح العربي، وقد أكون خرجت عن سياق الموضوع، المهمة التي تتعرض لها هذه الدراسة، لكنه مسرحنا الذي أنا فرح به، مسرحنا العربي ذو الخصوصية العربية، ذو الغرام، ذو الهوى العربي الذي لا يزال يشب ويقوى، ففي الكويت التي كما ذكرنا، وجد المسرح فيها أرضا خصبة، برز اسم لمسرحي كبير في التأليف والإخراج هو صقر الرشود كواحد من أعلام المسرح العربي، وأذكر أنني شاهدت له مسرحية من تأليف «الفرد فرج» وإخراجه (على جناح التبريزي) وقدمها الرشود في مهرجان دمشق المسرحي عام ١٩٧٥ الذي توقف، وكانت من أهم العروض المسرحية في المهرجان، ولا تقل أهمية عن العرض السوري لها والذي قدمه مسرح الشعب في حلب من إخراج حسين الأدلبي عم ١٩٦٩، والذي أثار يومها ردود فعل عربية حتى في مصر.

٥ - المغرب وتونس: المغرب من الدول العربية التي تعرّض مسرحها لعملية تخصيب لم تنضج إلا على يد «الطيب العلج» الذي شاهدنا له في مسرح الشعب بحلب «حليب الضيوف» ١٩٧٣ من إخراج فواز الساجر، و«الأرض والذئاب» ١٩٧٤ من إخراج محمود خضور، وكذلك على يد عبدالكريم برشيد صاحب مسرحية «الناس والحجارة» و«قراقوش». أما في تونس فقد عرفنا عز الدين المدني وهو أحد أهم كتاب المسرح ليس في المغرب العربي، بل في الوطن العربي بسبب غرامه القومي، ومن مسرحياته «رحلة الحلاج» ١٩٧٣، و«الغفران» و«مولاي السلطان الحسني الحفصي» كما ظهر إلى جانبه في تونس سمير العبادي ومحمد علي الحامي ومصطفى الفارسي.

هذا بعض من ألم مخاض المسرح العربي، وهذا بعض من رحلة بحثه عن ذاته التي كانت عذابا قوميا لم نحطها درسا، فليست هي ما نتصدى له. كنا نشير إلى أسماء زرعت كثيرا من بذوره وهي تعي أنها إنما تمارس دورا نهضويا، دورا إصلاحيا تنويريا أخفقت في الاستمرار فيه مجموعة من العقول التي أسست أول مشروع نهضوي تحرري عربي في نهايات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين من أمثال الإمام محمد عبده وجمال الدين الأفغاني وعبدالرحمن الكواكبي وآخرين.

السينما العربية

مشروع النهضة العربية الذي أجهض في مرحلته الجنينية، فيما أعاره المسرح جانبا من اهتمامه، تجاهلته السينما العربية، حتى أن الأفلام التي نقلتها عن رواية أو قصة أو مسرحية (أتحدث عن السينما المصرية فهي الممثل الشرعي الوحيد للسينما العربية حتى أوائل السبعينيات) لم تطرح قضايا سياسية أو اجتماعية أو فلسفية (قوميا) بالشكل الذي طرحه المسرح العربي، ففي حين كان المسرح يجسد الرجولة بما فيها من نبل وفروسية وكرم حتى في أشد لحظات هياج عواطفها، كانت السينما تجترح وجداننا ومشاعرنا بتقديم أفلام (تؤنث) الرجولة (أفلام عبدالحليم

عبد الحليم والوسادة الخالية

حافظ - محمد عبدالوهاب - فريد الأطرش - محمد فوزي - أنور وجدي...إلخ). على رغم أن هذه الأفلام أنتجت في لحظة من أشد لحظات بناء الذات القومية قسوة، إذ اعتمدت على تقديم مغامرات عاطفية تقليدية مملوءة بالمصاعب الاجتماعية وببعض الفوارق (الطبقية) وببعض التوابل الانفعالية المصطنعة، في تقديم ما هو مؤثر لكنه غير مفجع، وما هو ساخن لكنه غير لاذع، بالإضافة إلي تنزيل نمرة (لراقصة) وهي لا غنى عنها في معظم الأفلام - ونمرة طويلة غنية بالحركات الخليعة - في محاولة لمس وزعزعة تماسكنا الجمالي، ووعينا بجمال الجسد الإنساني.

في المسرح - هذا المشهد، هذه الرقصة - يرفضها المنطق الأدبي لرسالة المسرح لأنها تروج للبغاء، وتميع المبادئ الإنسانية السامية التي تحتفل بالجسد لأنه محور الحياة - بل الحياة. الرقص في السينما دعوة للجنس، لكنه في المسرح دعوة للحب، دعوة للتمتع بالجمال.

أفكار بوليسية

السينما العربية، في الجانب السياسي، الفكري من أفلامها، وحتى الذي بنت مقولاتها عليه، على أعمال روائية مثل (ثرثرة فوق النيل - الكرنك) لنجيب محفوظ، كانت ترقع وترمم أخلاق السياسيين، بينما أفكارهم البوليسية التي تسوّر بها المجتمع لم تتعرض لها إلا في أفلام قليلة و«الكرنك» أحدها، ومن وجهة نظر مسبقة الصنع، مسبقة العداء للمرحلة الناصرية. مسرحيا سعد الله ونوس كما ذكرنا، استطاع في حفلة سمر، وكذلك في مسرحياته التالية ولو جانبها فنيا (التقريرية والخطابية) أن يهدم أسوار الفكر البوليسي التي تتحصن بها بعض الأنظمة، مسرحه كان يحتفل بالوجدان الشعبي ويستقي أفكاره منه لأنه وجدان حي.

أيضا عبدالفتاح قلعة جي في مسرحياته: «هبوط تيمورلنك، صناعة الأعداد، الملوك يصبون القهوة، اختفاء وسقوط شهريار». وبأسلوب تهكمي ساخر، دك قلاع النظم، نظم الحكم الشمولية التي تضع شعوبها في أقفاص، ونال من بأسها وسطوتها. وكذلك فعل عبدالكريم رشيد، وعز الدين المدني، والفرد فرج، ونعمان عاشور، وجلال خوري، ويعقوب الشدراوي، وآخرون.

قلق وبحث

السينما العربية لم تطرح ذاك القلق الذي أخذ يعصف بجيل الخمسينيات وجيل الستينيات، سواء كان قلقا اجتماعيا أو قلقا ميتافيزيقيا مثلما طرحه المسرح العربي، على رغم أن روائيا مثل نجيب محفوظ الذي حوّلت روايته «الطريق» إلي فيلم، وهي رواية فلسفية قلقة، لم تنجح كفيلم، لأنها فرغت من مضمونها وتم تدمير حلم بطلها، ثم مصادرة شكه ويقينه في رحلة بحثه عن أبيه (سيد الرحيمي) الذي أخفته أمه عنه لأنها (عاهرة).

وذلك على حساب إخراج لم يحتفل بالفكرة، فكرة الرواية الفلسفية، وهذا لا ينفي أن السينما المصرية لم تقدم أفلاما عربية الهوى، عربية الغرام، لكن السينما السورية كانت أكثر اختصاصا واهتماما بقضايانا الفكرية والسياسية والاجتماعية التي تهتم وتدافع عن أمننا (القومي)، نذكر من أفلامها (السكين، المخدوعون، المغامرة، كفر قاسم، القلعة الخامسة، حادثة النصف متر، أحلام المدينة، ليالي ابن آوى، الليل، تراب الغرباء...) ومعظمها عن نص أدبي، نلاحظ أن معظم الأفلام السينمائية بما فيها (العربية) والتي أخذت حظا كبيرا من النجاح، شعبيا ورسميا، تكون مقتبسة من رواية أو مسرحية أو قصة. لكن في الأطراف، على المحيط - محيط الدائرة - جرت محاولات لصناعة سينما عربية. في أواخر الستينيات أو أوائل السبعينيات قرأنا عن فيلم كويتي (بس يا بحر) لمخرج شاب هو خالد الصديق، هذا الفيلم اعتبر حدثا ثقافيا استثنائيا في السينما العربية، ثم تلاه فيلم (عرس الزين) عن رواية للطيب صالح أخرجه أيضا خالد الصديق. فيما بعد لم يتحدث أحد عن فيلم كويتي أو خليجي بشكل عام، حتى جاء السعودي (عبدالله المحيسن) في أوائل التسعينيات وأخرج فيلم (الصدمة) وهو فيلم لفت الانتباه إلى هذا المخرج، فالفيلم حكى عن الكويت التي تعرضت (للغزو) ومن بلد عربي جار!! وشقيق!! بالمناسبة في الأفلام الاجتماعية والبوليسية قدمت السينما العربية عددا من الممثلين الذين صاروا رموزا للخير، وعددا آخر صاروا يرمزون إلى الشر، الشر التراجيدي، والذين كنا نشمئز منهم على رغم أنهم لم يقترفوا الشر بل كانوا يمثلونه: محمود المليجي، توفيق الدقن، صلاح نظمي، عادل أدهم، يوسف شعبان، وكانوا رموزا مطلقة للبطولة الوقحة القذرة المتآمرة المتشاطرة على الضعفاء البسطاء الطيبين. مع ذلك كنا لا نفقد الثقة في الخير، وفي أنه سينتصر على الشر، ومن خلال قبضتي فريد شوقي الذي كان يمنحنا شعورا بالاعتزاز وهو يضرب المليجي أو الدقن.

المؤسف أن السينما العربية لم تستغل هذه الرموز التي كان لها شعبية كبيرة في صناعة أفلام تحتفل بقضايانا القومية، طبعا نحن لا نريد أن نحولهم إلى قادة وفاتحين كما حدث أخيرا مع أحد الممثلين... إذ بعد أن مثل دور (صلاح الدين الأيوبي) في مسلسل تلفزيوني تجاري حتى أخذته النشوة بالنصر، بالغرور والتعالي وكأنه أهم من صلاح الدين ومن أي رئيس أو مخترع أو فقيه أو عالم أو ملك!

مفارقة

الفيلم العربي ليس بجماليات الصورة، المشهد، وليس بقوة الأحداث التي يطرحها، استحوذ على اهتمام الناس. المسرح انشغل كثيرا بقضايانا الاجتماعية والوطنية، ولكن بجماليات الجسد الأنثوي (جسد المراة) وبإبراز ما هو شبقي فيه، وصار يمدد عرضه أسبوعا تاسعا وعاشرا. أذكر من هذه الأفلام فيلم (أبي فوق الشجرة) عن قصة لإحسان عبدالقدوس وإخراج حسين كمال ومن تمثيل عبدالحليم حافظ ونادية لطفي وميرفت أمين، هذا الفيلم اعتمدت صورته على سبر أعماق (قوة) الغرائز الجنسية في جسد كل من نادية لطفي وميرفت أمين، حتى أننا صرنا نخرج من دار السينما ويسأل بعضنا بعضا: كم عدد القبلات (البوسات) التي قبلها عبدالحليم حافظ لميرفت أمين وكذلك لنادية لطفي، وكم كذا، وكم كذا، من ساقيها ومن...، وكنا ندرك أن السينما العربية لم تكن تقدم شكلا للجمال، وأنها لم تستفد من تقنيات العلم ولا التكنولوجيا، لأنها سينما كانت تقدم حوارا، حوارا مصورا.

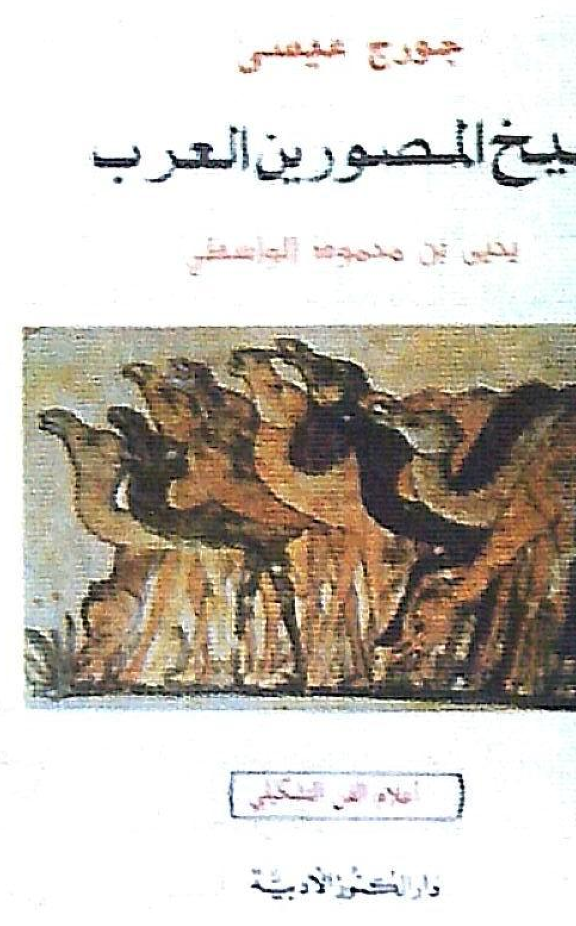
هوليوود

للتذكير: سينما هوليوود صوّرتنا نحن العرب على أننا أغبياء وقتلة وإرهابيون، لكن ما تفعله ضمن سياق الجريمة المنظمة، وهذا ما يرفضه المسرح، حتى المسرح الأمريكي نفسه، هو أن الأفلام التي أنتجتها وتنتجها هوليوود قد استطاعت أن تغرق العالم بسمومها أكثر من المخدرات، لقد (سطلت) عقول الغالبية العظمى من سكان العالم بصورتها، الصورة التي تزوّقها بالعنف والجنس والجريمة والمغامرات والكوارث، وفوق ذلك تأخذ ثمن (تسطيل) هذه العقول أضعاف أضعاف ما يدفعه مدمن المخدرات ثمنا (للكيف)!

سرقة

السينما بدأت صامتة، تخيلوا أبطال المسرحية على الخشبة يتحركون ولا يتحاورون - أليس المشهد واحدا. المشهد السينمائي هو مشهد مسرحي في الأساس، والسينما هي عملية سطو على المسرح، لم تكتف السينما بالمشهد - الصورة/الحركة، بل ظلت تدرس وتدرس وتجتهد وتجتهد حتى أخذت، سطت على الحوار الذي في المسرح، اكتشفت الصوت، استطاعت مزجه بالصورة فأخذته. المسرح لم تعجبه هذه السينما، ولأنه مسرح - ترك اللص يعرض ما سرق، ترك له سرقته وعاد إلينا. أظنه عاد إلينا، فهل نفكر؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



غلاف الكتاب

على الرغم من كل ما قيل حول كراهية التصوير في الإسلام وتحريمه، فقد اشتغل العرب في هذا الفن، فنما على أيديهم، بعد أن كانوا مقلدين فيه، إلى أن أصبح شاهدا حيا على مظهر من مظاهر الحضارة العربية، ومعبرا عن تفتح الشعور العربي، ومتميزا بطابع خاص منذ بداية القرن الثالث عشر، بما يمثله من مدرسة عربية خالصة مع بقية ما أطلق عليه الفنون الإسلامية.

خالد عواد الأحمد - سورية

قام بها رائد المصورين العرب

رحلة الواسطي في ذاكرة الألوان

من الفنون التي برع فيها العرب، فن التصوير والزجاج والخزف والعاج والثياب، وخاصة ما زينت به المخطوطات من منمنمات بلغت حد الروعة فيما يُنسب إلى مدرسة التصوير العربية في بلاد الشام والعراق، وأخص ما يمثلها رسوم (الواسطي)، وهو أحد أفضل فناني العرب قدرة على التعبير مصورا وملونا ورسام منمنمات.

حول حياة (الواسطي) وأسلوبه الفني والدراسات الحديثة التي تناولت تجربته، صدر في دمشق كتاب للباحث السوري جورج عيسى بعنوان (شيخ المصورين العرب- يحيى بن محمود الواسطي).

جاء الكتاب في فصلين تضمنا ١٠٩ صفحات من القطع العادي، مع مقدمة للفنان إلياس زيات الأستاذ في كلية الفنون الجميلة في دمشق، أشار فيها إلى أن دراسة عيسى قد سبرت فن (الواسطي) في العمق، وأبانت الحيز الذي أبدع فيه الفنان يحيى بن محمود، وقدرت الرفعة التي نالها ذلك الفنان.

وأضاف الزيات: عندما نقف أمام أعمال عملاق كالواسطي، يأخذنا التأمل إلى رحلته في الذات المشرقية المتجذرة في فنون المنطقة العربية، فإذا بنا نتبصر فنا محوره الإنسان مركزا للكون بجهاته الأربع ومرتسماته في مستوى الإنسان، أي أن الشمال يتطاول في اتجاه امتداد رأسه، والجنوب في اتجاه موطئ قدميه، ومن ذلك الشرق يمينا والغرب على اليسار، بحيث إن القلب هو نقطة العبور فهناك النفس ملتقى كل الدروب.

يتناول المؤلف في الفصل الأول من الكتاب ترجمة حياة الواسطي وهو يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، نسبة إلى واسط جنوب العراق التي كانت تعد من المدن العربية الشهيرة في العصور الوسطى قبل سقوط الخلافة العباسية.

وإذا كان التاريخ لا يمدنا بأكثر من اسمه وبصفته واحدا من مصوري مقامات الحريري، كما يقول جورج عيسى، فإن صوره للمقامات (٦٣٤هـ - ١٢٣٧م) تنبئ عن روح هذا المبدع الذي عبر بالرسم عن مرحلة كاملة من مراحل يقظة الروح العربية وسط النكايات السياسية والتمزق الاجتماعي والصراعات العنصرية، وما رافق ذلك من تردٍ في القيم الأخلاقية والاجتماعية.

ويضيف المؤلف قائلا: إن العصر الذي عاشه الواسطي اتصف بالتفكك السياسي والانحطاط الاجتماعي والتردي الاقتصادي، وكل ذلك كان يسير به نحو التفسخ والانحلال وينذر بالانهيار، وعلى رغم ما قاسته المنطقة العربية من نكبات في هذا العصر من ظلم الحكام الطامعين وتكالبهم على السلطة وغزوات الصليبيين وما عاثوه من فساد، إلى الاجتياح المغولي الذي أتى على كثير من مظاهر الحضارة والعمران، فإن الإبداع الفكري لم يتوقف فقد ظلت هذه الأمة حية بما أنجبته من نوابغ في ميادين العلوم والفنون والآداب، وظلت ثقافتها تتواصل لتعبر عن ملامح وروح العصر الذي عاشه، بل بلغت ذروتها في بعض نواحي الإبداع كما هي الحال في مدرسة التصوير العربية، ويتوقف المؤلف للحديث عن مقامات الحريري التي حظيت باهتمام المصورين بما لم يحظ به أي كتاب آخر، فقد وُجد لها أكثر من عشر مخطوطات مصورة هي الآن موزعة على مكتبات ومتاحف العالم منها:

مخطوطة معهد الدراسات الشرقية بأكاديمية العلوم في لينينجراد يرجع تاريخها إلى الفترة ٦٢٢- ٦٣٢هـ/ ١٢٢٥- ١٢٣٥م، مخطوطة إسطنبول ونسخت في عهد الخليفة المستعصم بالله آخر الخلفاء العباسيين، ومخطوطة دار الكتب الوطنية في فيينا، ويرجع تاريخها إلى ٧٣٤/ ٧٣٣هـ وعليها توقيع أبي الفضل بن أبي إسحاق، وثلاث مخطوطات في المتحف البريطاني إحداها يعود تاريخه إلى حوالى ٧٠٠هـ/ ١٣٠٠م وثانية إلى عام ٧٢٣هـ/ ١٣٢٣م كُتبت لعامل خراج في دمشق وثالثة تاريخها مغفل، بالإضافة إلى مخطوطة رابعة بعض تصاويرها منقول من مخطوطات سابقة.

ويلاحظ جورج عيسى أن بعض هذه المخطوطات أصابه التشويه والتلف، ومنها ما غلب على تصاويرها الطابع الكاريكاتيري أو الطريقة البدائية في الرسم، إلى حد ما، وأخرى اتسمت منمنماتها بمسحة من مؤثرات غير عربية، وغيرها اتصفت باستخدام الأسلوب الزخرفي سواء في الأشكال أو في الألوان، أما مخطوطة الواسطي فتتميز عن غيرها بجوانب متعددة، تتلاقى جميعها في أنها تمثل أسلوب مدرسة التصوير العربية، التي ازدهرت خلال القرن الثالث عشر في بلاد الرافدين والشام وخاصة سورية، وامتدت إلى مصر أيام حكم المماليك وإلى الشمال الأفريقي والأندلس.

ويتناول المؤلف ظاهرة الأصالة والتجديد في رسوم الواسطي، تتميز بالنضج المستند إلى جذور تاريخية ومعطيات أصول تقنية، ورثها الواسطي من فنون حضارات الشرق الأدنى.

ويشير الباحث في هذا السياق إلى أن ما أبدعه الواسطي من منمنمات، إنما يعبر عن عمل واعٍ بعيد عن العشوائية، ونلمس ذلك فيما تطلعنا عليه رسومه من مشابهة لرسوم النحت البارز الآشوري (حرب في الأهوار- القرن السابع ق.م) خاصة رسوم الأسماك السابحة بين أمواج المياه وأشكال القوارب المملوءة بالناس، كما نشاهد أن الواسطي استعمل رسم شكل زهرة الأقحوان الآشورية مكررة ثلاث مرات على جانب زورقه، كما استفاد من بعض الأساليب المسيحية الشرقية والتأثيرات الفارسية، وخلق منها أسلوبا عربيا صحيحا، إلى جانب ما تظهره رسومه من خبرة في تقنية العمل الفني، من حيث الحصول على الأصباغ والمواد المستخدمة في الألوان وفي مزجها والتلاعب بها، وكل هذا يقودنا إلى أن الواسطي عاش في عصر نشطت فيه الحركة الفنية.

> عاش يحيى بن محمود الواسطي في عصر التفكك السياسي والانحطاط الاجتماعي والتردي الاقتصادي قبل سقوط الدولة العباسية، لكنه استطاع وضع اللبنة الأولى في تاريخ الحركة التشكيلية العربية

ويوضح المؤلف، اعتمادا على رأي أحد الباحثين، أن رسوم الواسطي تنتمي إلى مدرسة خاصة قائمة بذاتها (مدرسة واسط) يستعمل مصوروها القلم بالمداد الأسود في الرسم (بدلا من الفرجون) وطريقتهم في الحصول هي حرق الياف الكافور ثم تخلط بزيت الخردل، وكانت التحسينات الأخيرة في الصورة ذات الألوان في حاجة إلى هذا النوع من المداد لتوضيح التفاصيل التي يكون اللون قد طغى عليها، أو التي يحتاج الوجه إليها لبيان تجاعيده، أو تتطلبها الملابس لتمثيل طياتها وزخارفها.

ويحدد الباحث جورج عيسى أبرز الخصائص الفنية والدلالات التي ميزت أسلوب الواسطي الذي تخطى مرحلة التقليد في فن التصوير العربي، ومن هذه الخصائص الطابع العربي الذي يظهر في رسوم الواسطي من حيث الزخرفة واللباس وحيوانات البيئة، وأكثر ما يبدو هذا الطابع جليا في ملامح وجوه الأشخاص، وإن كان قد رسم وجوها ذات مسحة غير عربية ليكون أقرب إلى الواقع الذي يتسم به المجتمع العربي بملامح سكانه. ولم يغفل الواسطي تباين خلقة الأفراد في المجتمع الواحد، فرسم أشخاصا تختلف ألوانهم وتتباين ملامح وجوههم في الصورة الواحدة، كما في كثير من الصور التي استمدها من أوساط شعبية.

ولم يفت الواسطي، كما يقول المؤلف، أن يُكسب ملامح الوجوه التعبيرات المناسبة لما تقتضيه الحال من تعجب ودهشة واستغراب وتأمل وتهديد وخيبة أمل، ويبدو ذلك في التفاتات الرؤوس وقسمات الوجه ونظرات العينين.

ويرى المؤلف أن العلاقة بين ما يخص رسوم الواسطي والتصوير العربي الإسلامي، بصرف النظر عن المفهوم الديني في الفكر الإسلامي للتجسيم في الرسم، ترتبط بتقنيات العمل الفني، وما تتطلبه هذه التقنيات من معرفة نظرية بالتشريح والرياضيات والبصريات والكيمياء من جهة، وبالوسائل التجريبية التي تتيحها هذه العلوم في مجال التصوير الزيتي من جهة أخرى، وهو ما لم يتوصل إليه فنانو عصر النهضة في أوروبا على أساس علمي في مجال الفن قبل القرن الخامس عشر.

في الفصل الثاني من كتابه يتلمس المؤلف بدايات اكتشاف الواسطي الذي حظي باهتمام واضح في كتب المستشرقين التي تؤرخ للفن العربي الإسلامي، أو من خلال دراساتهم الفنية حول ما سموه بالمدرسة العباسية أو مدرسة العراق أو بغداد أو المدرسة الرافدية.

وبدأ اسم الواسطي يبرز في الأبحاث العربية الحديثة (الموضوعة) في الفن، خصوصا عندما بدأ المختصون يولون اهتماما أكبر بمصوري القرن السابع الهجري (١٣م)، من ذلك ما أفرده (زكي محمد حسن - ١٩٠٨- ١٩٥٧) من فصل خاص بمدرسة بغداد وأشهر ممثليها في أحد كتبه عام ١٩٣٦، وما كتبه إبراهيم جمعة حول: يحيى بن محمود الواسطي مصور مقامات الحريري عام ١٩٣٩، وتلا ذلك، كما يقول المؤلف، خطوة أخرى هي الاهتمام بطابع المدرسة التي ينتمي إليها الواسطي وخصائصها الفنية، تمثل ذلك فيما كتبه بشر فارس (١٩٠٦- ١٩٦٣) حول أسلوب مدرسة التصوير العربي البغدادي، وما كتبه شاكر حسن آل سعيد حول الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي - بغداد ١٩٥٩، وكتاب حسن الباشا «التصوير الإسلامي في العصور الوسطى» القاهرة ١٩٥٩.

ويشير الباحث إلى المهرجان الذي أقيم في بغداد في الفترة من ٦ إلى ١٠ أبريل عام ١٩٧٢ تكريما للفنان العربي الرائد الواسطي، وكان هذا المهرجان الذي طُبعت بحوثه ودراساته في كتاب سببا للاهتمام بالتراث التشكيلي واستقصاء سماته ومشخصاته المميزة، بعد أن كان فن التصوير الإسلامي والعربي رهين المتاحف والمكتبات وحبيس المخطوطات والمراجع، تقتصر معرفته على المستشرقين وذوي الاختصاص من المتتبعين فحسب.

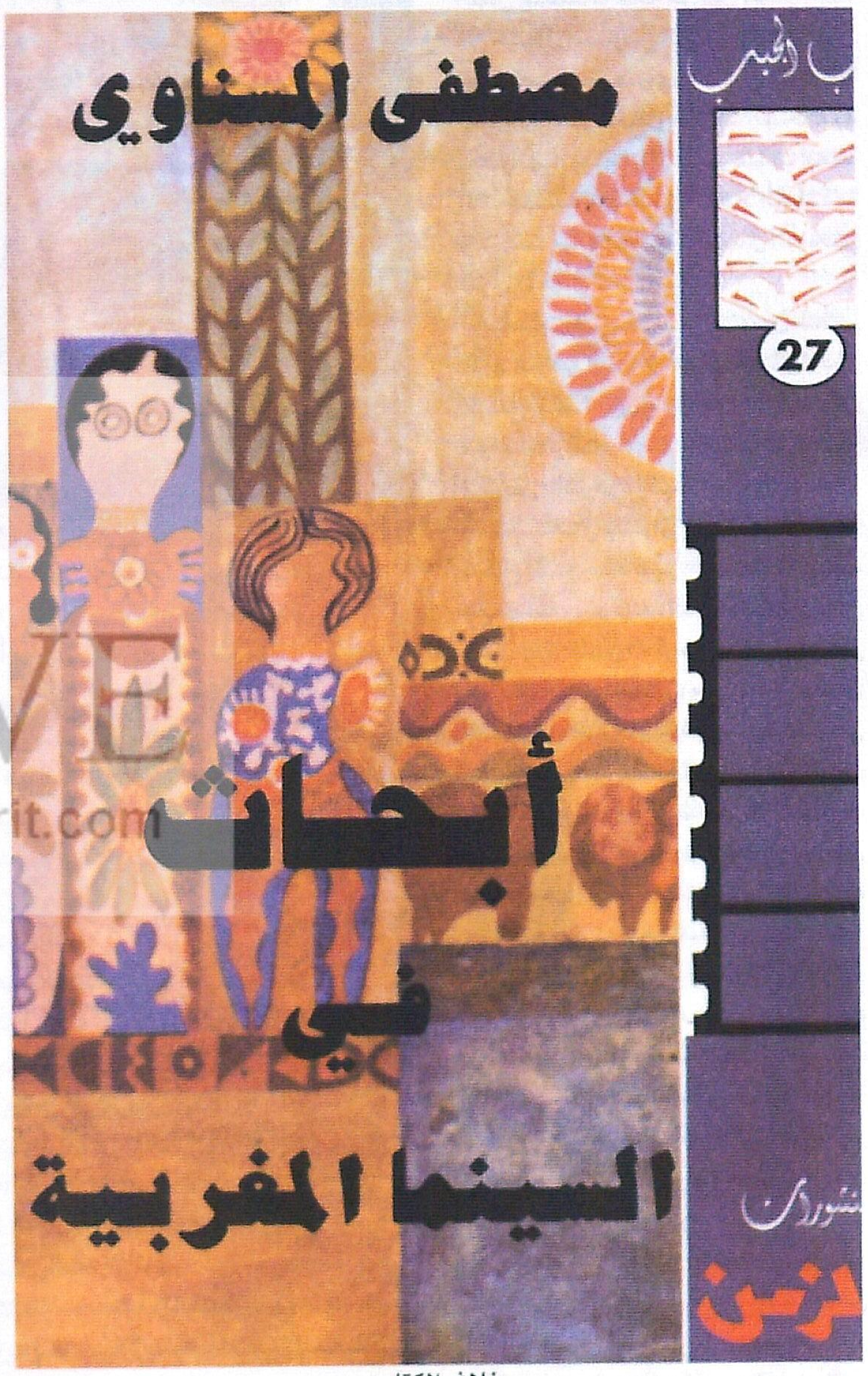
ويخلص مؤلف الكتاب إلى القول: إن الواسطي الذي اخترع ألوانه بذاكرته الطرية وكوّن أشكاله بإحساسه المرهف وثقافته الجريئة، يشكل نقطة البداية والانطلاق لحركة تشكيلية عربية يفترض أن تتجاوز نفسها، وتؤكد ارتباطها بروح العصر الذي تعيشه، وتزين الكتاب ٣٧ لوحة من أجمل ما رسم الواسطي في مقامات الحريري وغيرها ◆

هل هناك سينما مغربية أم أفلام مغربية فقط؟ وإذا كانت السينما في المغرب قد تجاوزت مرحلة التأسيس فهل بلغت طور النضج؟ هل هناك نقد سينمائي يواكب هذا الإنتاج المغربي الذي يتعدى بالكاد مائة فيلم روائي منذ استقلال المغرب في عام ١٩٥٦ حتى يومنا هذا؟ تلك هي الأسئلة التي يطرحها في وجه القارئ كتاب «أبحاث في السينما المغربية» (منشورات الزمن) لمؤلفه مصطفى المسناوي.

د. رشيد مرون - المغرب

يؤرخ للبدايات ويرصد المعوقات

السينما المغربية.. عنف الواقع ورهان المتخيل



غلاف الكتاب

اختار المؤلف المنهج الاسترجاعي الخطي في ترتيب فصول كتابه، فخصص الأول للسينما الكولونيالية من ١٩١٩ حتى ١٩٥٦ تحت عنوان «المغرب كفضاء للسينما»، قبل أن يطرح بعضا من الإشكاليات الإبداعية للسينما المغربية في راهنها في إطار فصل يحمل عنوان «عنف الواقع ورهان المتخيل»، حلل فيه، إلى جانب مشكل الإبداع على مستوى التقنية والمضامين، جوانب تهم البنية التحتية لهذه السينما، مثل الإنتاج والدعم والتوزيع ووضعية القاعات مستعرضا فيلموغرافيا للنتاجات التي تحدث عنها الكتاب منذ ١٩١٩.

غير أن البناء الخطي للكتاب لم يمنعه من تناول موضوعه بدرجة طيبة من العمق دفعته إلى الحديث عن بدايات متعددة للسينما المغربية في لحظات تاريخية متباينة، ابتدأت بمرحلة حضور المغرب كمكان تدور فيه حبكة سينمائية، أبطالها غربيون يخوضون مغامرات في مجاهل البيئة الأفريقية الشرقية المتوحشة التي تجسدها.

الأراضي المغربية باعتبارها فضاء للغرابة. وفي هذا الإطار يسجل مصطفى المسناوي أن الأخوين لوميير مخترعي السينما قد أخرجا أحد أفلامهما القصيرة الأولى في المغرب بين ١٨٩٥ و١٩٠٥ تحت عنوان «راعي الماعز المغربي».

بعد ذلك حاول الاستعمار الفرنسي محاربة التجاوب الذي تلقاه الأفلام المصرية من طرف الجمهور المغربي واحتمال نشرها للأفكار العروبية في أوساطه بإنتاج حكايات موجهة لاستهلاك الأهالي ناطقة بالدارجة المغربية أو بالفرنسية، غير أنه فشل في تسويقها.

ولعل من الطريف أن السلطات الاستعمارية الفرنسية لم تعمل على تكوين أي أطر مغربية في ميدان السينما، غير أن ذلك لم يمنع المغاربة من طرق باب الإخراج أو الاشتغال كتقنيين بعدما استفادوا من احتكاكهم بالمخرجين والتقنيين الأجانب، وكونوا أنفسهم بأنفسهم، مثل حالة المخرج العصامي محمد عصفور.

فهذا المخرج قد جاء من البادية إلى مدينة الدار البيضاء صغير السن، واشتغل نادل مقهى ثم ماسح أحذية وبائع صحف قبل أن يستهويه حب السينما ويشتري كاميرا هاوية من حجم اختفى في أيامنا هذه (٩,٥ ملم)، وقد شرع المخرج محمد عصفور في تصوير عدد من أفلامه القصيرة ابتداء من أوائل الأربعينيات، قلد فيها الأفلام المغربية الناجحة فأخرج «ابن الغابة»، و«عيسى الأطلس»، وسلسلة أشرطة حول شخصية جحا الشعبية الأسطورية.

ولم يكتف محمد عصفور بدور المخرج والممثل في أفلامه، بل امتد نشاطه إلى العرض والتوزيع، حيث إنه استأجر ساحات انتظار للسيارات زودها بكراسي، طويلة وعرض فيها أفلامه على الأطفال مقابل رسم دخول زهيد. وبعيدا عن النظر بعين الاستصغار لهذه البداية الهاوية يوضح مؤلف «أبحاث في السينما المغربية»، أن عمل عصفور قد آتى أكله بعد سنين، حيث سيظهر من بين صفوف جمهوره الطفولي هذا مخرجون لامعون في السنوات اللاحقة مثل محمد الركاب وأحمد البوعناني.

لكن البداية الحقيقية الاحترافية المنظمة للسينما المغربية ستتأخر إلى ١٩٦٨ مع فيلم «الحياة كفاح»، وسيخرج محمد عصفور فيلمه الأول في ١٩٧٠ تحت عنوان «الكنز المرصود»، وستتوالى الأفلام بعد عودة مجموعة من الشباب الذين تلقوا تكوينا سينمائيا في الخارج، وإيجاد الدولة صيغة لدعم الإنتاج المحلي عبر قنوات رسمية، وإن كانت هذه الصيغة لم تشجع على رفع وتيرة الإنتاج التي بقيت في حدود ثلاثة أفلام إلى تسعة في السنة حتى يومنا هذا.

وإذا كان كتاب مصطفى المسناوي قد تتبع المسار التاريخي والاجتماعي لنشوء وتطور السينما المغربية، فإن ميله الواضح إلى التأريخ قد استأثر بالجانب الأكبر من مجهوده وقلص من الحيز الذي خصصه لمشكلة الإبداع السينمائي في المغرب، وللسؤال التقليدي الذي يطرح حول أزمة السينما المغربية، هل هي أزمة إنتاج أم أزمة إبداع؟، حيث عزا المؤلف ضعف التراكم (أقل من ١٠٠ فيلم منذ ١٩٥٦ حتى الآن) وعدم انتظام وتيرة الإنتاج إلى عوامل مرتبطة بالتمويل ووضعية السوق الداخلي وصندوق الدعم والمركز السينمائي المغربي.

غير أن وضعية السينما المغربية قد تضمنت في السنوات العشر الأخيرة، عناصر عديدة تبعث على التفاؤل، بعد نجاح مجموعة من المخرجين المغاربة في التحرر من النزعة التجريبية المفرطة في الترميز، التي ينفر منها الجمهور وتوفيقهم في إيجاد خلطات تمزج المستوى الفني المتطور بالاستجابة لأفق انتظار المتفرجين، وذلك منذ فيلم «البحث عن زوج امرأتي» لمحمد عبدالرحمن التازي، حتى الأفلام الأخيرة لعبدالقادر لقطع وفريدة بليزيد ومحسن عيوش ◆

جريدة الفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

قسيمة اشتراك

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته		قيمة الاشتراك				نوع الاشتراك	
☐ اشتراك جديد ☐ تجديد اشتراك ☐ سنة ☐ سنتان		■ دولة الكويت: أفراد : ٨ د. ك مؤسسات : ١٢ د.ك	■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا	■ خارج الوطن العربي أفراد : ٣٦ دولارا أمريكيا مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا		☐ أفراد ☐ مؤسسات	

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف : ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

بقي المسرح منذ نشأته الأولى، وباختلاف مراحل تطوره، فنا بناءً يقوم على أسس تربوية جمالية، ارتبط وجوده بما ينطوي عليه من فعل تطويري للمجتمع والذوق والأخلاق، حتى اعتبره نابليون مدرسة بذاته لإنشاء الحضارة، وما دام المسرح فنا ذا أبعاد تربوية، فإنه يقوم على أسس تبنيه من داخله، وإذا كان المسرح العربي ما زال يعيش من حيث النص اغترابا ثقافيا بيئويا، وما زال يجتهد لإقامة أصولة ثقافية وتأصيلها، فإن الفقر في مكتبة المسرح العربي يمتد إلى أسس وأصول بنائه، لا سيما من حيث قواعد الإلقاء المسرحي، بوصفه فنا يبني النطق السليم الجميل للكلام، في إطار هذا النقص في المكتبة العربية يأتي كتاب «أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي» لمؤلفه فرحان بلبل الذي نشرته وزارة الثقافة السورية من خلال خبرته العملية، التي تأتت له من خلال عمله ممثلا ومخرجا وكاتبا ومدرسا في المسرح.

خالد زغريت - سورية

تأصيل قواعد الحوار المسرحي

غلاف الكتاب

يُقسم فرحان بلبل كتابه إلى خمسة أقسام، ويقدم في قسمه الأول الذي جاء بعنوان «اعرف صوتك» دراسة فيزيولوجية في الصوت تحدد معانيه وآليته وأقسام جهاز النطق، وأنواع الأصوات منتهيا إلى دراسة في تدريب الصوت، حيث يرى أن كل الأصوات جميلة إذا أحسن تدريبها، وقد بين في هذا المجال أهمية التنفس الصحيح، وتوسيع مدى الصوت وتقويته في تدريب المتكلم، ثم حدد خطوات تدريب الصوت، ورأى في متن هذه الدراسة أن تدريب الصوت هو الفقرة الأولى نحو الإلقاء المسرحي الجميل، فتدريب الصوت هو تحسين وتجميل وكشف للطاقات والقدرات، ولا يتم ذلك إلا بمعرفة المتكلم نفسه لصوته.

في هذه الدراسة يحاول فرحان بلبل أن يجيب عن سؤال: هل تعرف كيف تتكلم؟ بادئا بعتبة أولية في دراسة الكلام حسب التقسيم اللساني، دارسا طبيعة الحروف وسماتها النطقية وتبدلاتها والعلل التي تلحق بها، إضافة إلى إبراز طاقاتها الجمالية والخصوصيات الفنية لكل حرف، ثم يبين آلية نطق الحروف وقواعده التي تحقق لها إلقاء جميلا. كل ذلك من خلال دراسة الكلام الصحيح وصفاته، خاتما دراسته بنصوص مختارة من الأدب القديم، حيث رأى فيها عونا للقارئ على النطق الصحيح للأحرف العربية.

تحتاج الآداب التي تتلى أمام المتلقين إلى الإلقاء الفني الذي يقوم على أسس وقواعد خاصة تناسبه، كون الإلقاء في هذه الحالة جزءا جوهريا من الأدب، إذ يجسد مظهره الجمالي، وينقل حرارة المشاعر والانفعالات واختلافها. ولما كانت قواعد الإلقاء عتبات أولية، إذ يعتمد جمال الإلقاء على الإبداع في تلوينه وبناء خصوصيته وفق الجنس الأدبي، فإن هذه القواعد تقوم في بناها الأولى على أحوال يسعى بلبل إلى دراستها بشكلها القاعدي البسيط، فبدأ بقاعدة ضبط اللغة بالحركات وتقطيع الكلام، إذ لا يمكن للمتكلم أن يسرد كلامه كله في نفس واحد، فلا بد له من التوقف، ويسمي هذا التوقف السكتة، وقد قسمها بلبل إلى السكتة التامة القاطعة - السكتة الباترة، السكتة الناقصة القاعدية، السكتة الناقصة التعبيرية، السكتة القبيحة، حيث تساهم السكتات في التوقيع الجمالي المنسجم مع الحالات والمواقف.

فالإلقاء في الأساس، يقوم على الإدراك والمعرفة لوجوه المعاني، التي تنقسم وفق قواعد اللغة العربية في تقسيم الجملة إلى جمل خبرية وإنشائية، ولقد بين بلبل من خلال دراسته لهذه القواعد في فن الإلقاء أنها تحمل الكلام كاملا في معانيه ومؤثراته وجماله إلى المستمع.

إن الإلقاء المسرحي هو بناء حياة على المسرح بناء جمال ودراما وكينونة، مما يعني أن الإلقاء هو الأساس الفني الأول للمسرح، وهو الذي يعطي العمل مقدرته الجمالية والإبداعية، إنه ليس وسيلة نقل بقدر ما هو بناء وخلق وإبداع وتحويل النص إلى حياة. لقد وظف بلبل خبراته في بناء هذا القسم من الدراسة، فدرس الحوار وخصائص لغة المسرح معددا وظائفه التي تتجسد في وظيفة درامية وأخرى جمالية، حيث تتمظهر عبر ذلك مناسبة اللغة لموضوع المسرحية وللشخصية والموقف، ويعتمد الممثل في ذلك على الإيصال المباشر للمعاني من خلال الإيجاز والتكثيف اللذين يتحققان عبر الجملة المعتدلة الطول، وتنسيق أركان الجملة. وإذا كانت المسرحية بناء الحياة من خلال الخيال المكتوب، فإن الإلقاء، كما يرى بلبل، لا بد له من أن يوحي بالواقع من دون أن يسف أو يتقعر، ويتحقق للممثل ذلك من خلال التكوين الثقافي المعرفي الفني الذي يجعله يدرك آلية تطوير إلقائه بوصفه بناء حياة قبل كل شيء.

يرى فرحان بلبل أن الإلقاء المسرحي يتحقق من خلال غايات ثلاث، هي إيصال المعاني بشكل مسرحي، إيصال المشاعر بشكل مسرحي، خلق الشخصية المسرحية، ويتحقق عبر التشابك والتداخل العضوي الذي ينبثق من جذوة الحساسية بحياة النص وتنفيذها حية من دون تكلف، وذلك من خلال الغوص العميق في المكون العاطفي والشعوري والفكري للجملة المسرحية التي تحمل مكونات الشخصية وصورتها، ويتم ذلك عبر كشف أبعاد الشخصية من خلال الأبعاد الجسدية والاجتماعية والنفسية، والتمثل الصحيح لدرجة انفعال الشخصية.

يحاول فرحان بلبل أن يبين معنى الإجابة عن السؤال هل أنت ممثل؟ إذ أن المبدع، كما يرى بلبل، هو الذي يجعل قواعد الإلقاء تحبك إلقاءه في نسيج العرض المسرحي، وتتيح له كمال النضارة والتماسك والإشراق في الإلقاء، حيث تصاغ المسرحية عبر أدائه المحقق لهذه الصفات، ويتم ذلك، كما يؤكد بلبل، من خلال إبراز النص المسرحي وخلق المناخ عبر جلاء الجانب الجمالي، ويجب على الممثل التقيد بشرطية الإلقاء المسرحي والسيطرة عليه، إضافة إلى تحقيق التوازن بين الفعل والقول والإيقاع في الإلقاء، هذه العناصر هي التي تجعل المشاهد يرى في الممثل خالقا لحياة النص المسرحي، ومحققا لهويته الجمالية الإبداعية. هكذا يبني فرحان بلبل كتابه «أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي»، محددا غايته وفق سرده ومنهجه الذي يعكسه الكتاب بالكتاب التعليمي الذي لا يبتعد إلى حد بناء نظرية جديدة تضيف جديدا إلى المسرحي، بقدر ما ترجع به إلى الأسس وتؤكد تمثلها، وكأن فرحان يريد أن يقول أولا القواعد الأولية، فهل يعني هذا القول إن الممثل ما زال في حاجة إلى تلمذة أولية، لأن الممثلين في طريق الانسلاخ عن مسرحهم، أم أن فقر المكتبة العربية جعله يكتفي بالقليل ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص. ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥
جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص.ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص. ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميريكيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

هذه مساحة مخصصة لقراء جريدة (الفنون)، وهي بقدر ما تشكل حلقة وصل طيبة بهم، فهي فسحة لقاء للقراء الكرام للتعبير عن آرائهم واقتراحاتهم، ووجهة نظرهم فيما تنشر (الفنون)، سواء كان تعقيبا أو تقويما أو نقدا. من طرفها (الفنون) تعد قراءها بأن تكون موضع ثقتهم، أمينة على آرائهم، وكل ما نطلبه أن تبتعد الرسائل عن الإطالة، وذلك حتى يتسنى لنا نشر أكبر عدد منها، وبالتالي مد جسور المعرفة والرأي الآخر إلى أبعد الآفاق.

أسرة جريدة الفنون

«الفنون» والرئيس اليمني

منذ أن قرأت غلاف عدد شهر «مايو» بدا لي أنه العدد الذي يحوي الملف الخاص بالانتفاضة، ولكنني عدت إلى رشدي وقلت، من غير المعقول أن تتمكنوا من إصداره في هذه المدة الوجيزة، وإنني أهنئكم على اللمسات الرائعة فيما يخص الانتفاضة من صور كانت بالفعل موفقة للغاية، فلكم الشكر على جهدكم الرائع دائما.

وأحب أن أنقل إليكم هذا الخبر عن الأخ المقتني يوسف الطيار، الذي نشرت «الفنون» في «مارس» موضوعا عنه، فقد اتصل بي أخيرا ليبلغني أن الأخ رئيس الجمهورية علي عبدالله صالح قد أصدر توجيها بإنشاء متحف في العاصمة، ليضم مجموعة الطيار من النقود الأثرية، وسيصدر في الأيام القادمة قرار جمهوري بتعيين الأخ يوسف الطيار مديرا لمتحف النقود والمسكوكات المزمع إنشاؤه، كما أخبرني الأخ يوسف أنه أهدى إلى الأخ الرئيس نسخة من جريدة الفنون عدد «مارس» كأفضل مطبوعة تناولت هوايته من بين عدة مطبوعات محلية وعربية وعالمية كتبت عنه، كما كلفني نقل شكره الجزيل إلى جميع العاملين في الجريدة.

عبد الله ناصر الحرازي - اليمن

المحرر:

كانت سعادتنا بالغة ونحن نقرأ خبر اهتمام الرئيس اليمني علي عبدالله صالح بموضوع نشرناه في «الفنون»، وزادت سعادتنا بقراره إنشاء متحف خاص يضم العملات الأثرية، ومن ناحيتنا قمنا بواجبنا الذي أنشئت «الفنون» من أجله، وتؤكد لنا ردود الأفعال أننا نسير في الطريق الصحيح، ونتمنى أن يحذو كل المسؤولين العرب حذو الرئيس اليمني

هل الإعلان من الكبائر؟

قرأت في عدد «مايو» ٢٠٠٢ من جريدة الفنون دراسة عن تقديم الفنانين للإعلانات بعنوان حوّل الفنانين إلى سلع، الإعلان «بالمال يمكن شراء كل شيء» للكاتب نضال بشارة.

والحق لقد ساءتني هذه الرؤية التي يطرحها كاتب المقال (ولا أقول الدراسة)، حين يعد الإعلان من الكبائر بالنسبة إلى جميع المذاهب الفنية! مستخدما لغة التهويل لدرجة أنه يرى أن الإعلان يولد عقدا نفسية، وخصوصا حين يتكلم عن الصراع الذي يخلقه الإعلان بين الرغبة في اقتناء السلعة والقدرة الشرائية للمستهلك: (وهذا الصراع يحولنا إلى أشخاص غير أسوياء تعاني اضطرابات نفسية، وخطورة هذا الصراع فيما قد يؤدي إليه من انحراف في السلوك، يتجلى في التحلل من الضوابط الأخلاقية، كأن يسعى المرء إلى السرقة أو امتهان مهنة غير شريفة من أجل الحصول على المال اللازم، لتلبية الرغبات التي عززها الإعلان فينا).

وعلى رغم عدم صمود مثل هذا الكلام أمام المنطق العلمي المتوازن، حتى لطفل يعيش عصر التلفزيون والكمبيوتر والإنترنت والهاتف النقال، وكلها تجعل من الإعلان مادة يومية معيشة في كل دقيقة، إلا أنني هنا أسأل الكاتب: لو شاهد أحدهم إعلانا عن فيلم سينمائي أو عمل مسرحي مهم في صالة عرض، وحرك فيه هذا الإعلان الرغبة في حضور العرض، فذهب ليسرق (كما يفترض الكاتب في كل من يشاهد إعلانا ولا يملك مالا كافيا).. فمن المسؤول عن الانحراف هنا؟ هل الإعلان عن العرض السينمائي أم المسرحي أم العمل ذاته؟!

وقد يهمس الكاتب هنا محتجا: أنا قصدت الإعلان التجاري، وهنا نود أن نوضح نحن أيضا هامسين: إن أي إعلان يستهدف جذب جمهور يدفع، هو إعلان تجاري حتى لو كان هذا الإعلان عن عرض شكسبيري.

وعلى هذا المنوال، فمقالة نضال بشارة تعد الإعلان من المحرمات، وربما لا يعرف أن السيدة أم كلثوم ظهرت صورتها في إعلان صحافي عن الصابون، وهو إعلان نشرته جريدة أخبار الأدب ذات مرة باعتباره مفاجأة، وبالتالي فإن كل ما قاله السيد بشارة عن الإعلان كلام تعميمي، إلا إذا اعتبرنا السيدة أم كلثوم خرجت عن صلب رسالة الفن كما أكد لنا ذلك كاتب المقال، مستشهدا بكتب فنية تتحدث عن دور الفن بصفة عامة، وبرؤية نظرية يريد أن يجعل منها كاتب المقال مادة لإدانة كل فنان سولت له نفسه أن يظهر في إعلان، وخصوصا حين يكتب كلاما حماسيا من قبيل (لكن الفنانين يغتالون شرف مهنة التمثيل والغناء عند تأديتهم للإعلانات، ويطلقون الرصاصة الأخيرة عليها بتصريحاتهم تلك).

مشكلة كاتب المقال أنه لم يستطع ان يستوعب أولا: أن الإعلان هو فن لا يمكن تصور العالم من دونه اليوم، وهو لأنه فن مشروع وله أهداف تسويقية واتصالية، فيمكن أن يساهم به الفنان أو لا يساهم، كل حسب قناعته، والمساهمة فيه ليست اغتيالا لشرف المهنة، لأن شرف المهنة يبقى فيما نقدمه ضمن إطار هذه المهنة من أعمال جديرة بالاحترام، وهكذا، فإذا لم يكن الفنان يسرق أو يرتشي أو يعتدي على حقوق الغير... فبأي حق أحجر على حريته في المشاركة في فن ليس ترويجا لمخدرات، ولا تزييفا لأوراق مالية، ولا مضاربة في سوق أسهم، ولا إساءة لسمعة وطن، ولو كان الإعلان إساءة إلى سمعة وطن، لما عرضه تلفزيون حكومي في أي بلد!

وثانيا: فإن كاتب المقال لا يميز بين إعلان فني رديء وهابط وإعلان له قيمته العالية كفكرة وتصوير وإضاءة وتكنيك في إيصال رسالته التسويقية إلى المتلقي، والأهم: عدم الإساءة إلى وضع الفنان كظهوره في وضع غير لائق، أو ظهوره وهو يرقص مع فتيات من دون مبرر، أو ظهوره وهو يهرج ويسيء إلى الذوق العام بألفاظ قد لا تكون مستحبة.. وكم من فيلم أو عمل تلفزيوني أو مسرحي حمل من التهريج والابتذال أضعاف ما يحمل أي إعلان تجاري!

النقطة الوحيدة التي أتفق مع كاتب المقال فيها، هي أنه لا يجوز حقا تشويه أعمال فنية كبيرة باتت من تراثنا لخدمة إعلان، كما حدث لبعض أغاني السيدة فيروز التي استخدمت في إعلان من دون أخذ إذن الرحابنة مبدعي العمل موسيقا وكلمات، وأيضا أتفق معه في أنه، وبسبب أن الفنان حامل رسالة فعلا، سيلام حقا، حين سيظهر في إعلان عن بضائع إسرائيلية أو أمريكية، في ظل هذه المقاطعة الشعبية والوجدانية للبضائع الأمريكية في الشارع العربي، بعد أحداث الانتفاضة الأخيرة.

لكن من قال إن ظهور الفنان في الترويج لسلع وطنية تدعم الاقتصاد الوطني، سواء كان لشركات خاصة أو جهات حكومية، وسواء كان هدفه ماديا أو غير ذلك، من قال إن ذلك لا يؤدي خدمة وطنية حقيقية تسهم في التنمية وتشجيع صناعات بلدك، كما فعلت أم كلثوم حين وافقت على استخدام اسمها وصورتها في إعلان صحافي عن الصابون المصري، لتشجع الناس على ذلك!

حسام الدين موافي. سورية

اقتراح

رغبة مني في اقتحام عالم «الإعلام المعماري»، فإنني أحب أن أشير إلى بعض الملاحظات حبا وإخلاصا مني لجريدتكم «الفنون»، وأملا في عالميتها وتميزها.

١- أتمنى أن يقدم ملحق خلف بعض الموضوعات ذات الصبغة العالمية باللغة الإنجليزية، لمخاطبة أكبر قدر ممكن من الشعوب، ولتؤدي دورها في نشر الثقافة العربية والإسلامية.

٢- العمارة في عصرنا الحالي يتيمة الأبوين، لم يرض عنها العلماء كفن، ويجروها إلى فلكهم كعلم تكنولوجي وتقني، ويتنافر عنها الفنانون.

وأنا ألتمس لكم العذر لقلة المعماريين البارعين في مجال الكتابة و«الإعلام المعماري» البناء.

فمعظم الموضوعات التي تقدم لا تتعدى كونها سردا تاريخيا للمباني الأثرية، أو نشرة لدى هيئة سياحية، وكأن هذه هي العمارة، وهكذا يكون الإعلام المعماري المكتوب من دون التطرق إلى موضوعات نقدية، أو تحليل واستعراض لأعمال المعماريين ومصادر الجمال والإبداع في أعمالهم، أو طرح نظرية معمارية جديدة كما هي الحال في مجال السينما والمسرح والغناء وغيرها، ومن الواضح أن القائمين على تحرير هذا الباب لا يستهويهم معاملة الموضوعات المعمارية كما هي الحال عند تحليل الغناء العربي مثلا أو عرض الأعمال السينمائية المتميزة، علما أن الجريدة قادرة على استقطاب المواهب المعمارية «الإعلامية» المتميزة، القادرة على طرح ومناقشة مآسي وانحسار العمارة العربية المعاصرة، التي تصدر عن دولة لها الريادة حقا في نشر الوعي والتنوير الثقافي في العالم العربي، فصفة الجريدة من المفترض أن يطالعها السواد الأعظم من العامة في أرجاء العالم، لذا فالتركيز على الموضوعات التي تثري فكر المواطن العربي، وترفع من الذوق العام للشعوب، وترتقي بمستوى الإنسان العربي عند بناء مدنه وعمارته.

ومن هنا تأتي رسالة الجريدة في هذا الفرع وفي هذه المرحلة الحرجة من تاريخ أمتنا العربية، وهو الوقت نفسه الذي تسعى فيه بعض المنظمات والأفكار الصهيونية لطمس هويتنا العربية في مدننا وعمارتنا.

إننا نجد العمارة العربية الأصيلة تتحلل يوما بعد يوم، بسبب انحدار الوعي المعماري عند العامة إلى أدنى مستوياته الفكرية.

ومن هنا يأتي دور الإعلام وهذا ليس قصورا من جانبكم، فالملاحظ أن الجريدة تبذل قصارى جهدها للوصول إلى أعماق الإنسان العربي، من الخليج إلى المحيط، ولكن الأمر لا يتعدى كونه مشاركة وجدانية مني لجريدتكم التي استهوتني بشكل كبير.

٣- الأمر الآخر: آمل تخصيص، ولو صفحة واحدة في باب العمارة بالجريدة، تحت عنوان: «معماري وإبداع»، تخصص لنشر عمل معماري متميز يمكن تقييمه من قبل لجنة محايدة متخصصة من كبار المعماريين العرب في صورتين، ونبذة مختصرة عن المشروع ومصممه المعماري مع نشر صورة صغيرة للفنان المعماري المبدع تشجيعا للجريدة وتقديرا له.

عماد البسيوني. مصر

المحرر

نشكرك على هذا التواصل البناء معنا، وجميع اقتراحاتك جيدة وهي قيد البحث، وننتظر منك أي مساهمة معنا تُثري «الفنون» كما عودتنا دائما ◆

تنويه

تشكر جريدة الفنون كل الأقلام التي ساهمت في تحرير مواضيعها منذ صدورها وحتى الآن.

ونظرا لظهور بعض المشاكل الفنية بسبب صعوبة قراءة بعض الخطوط، ورغبة منا في تطوير العمل، تطلب الجريدة من الكتاب الذين يرغبون في التعاون معها ما يلي:

١- إرسال الموضوعات مطبوعة على الآلة الكاتبة أو الكمبيوتر.

٢- لأن الصور تشكل الملمح البصري الأول والأهم لأي موضوع، فإن عدم إرسال صور كافية يعيق نشر الموضوع. رجاء حارا توفير الصور الخاصة بالمواضيع المرسلة إلى الجريدة، وإلا سنضطر آسفين إلى استبعاد المواضيع الخالية والقليلة الصور.

٣- تزويدنا بالاسم الثلاثي ورقم الحساب البنكي واسم البنك وعنوانه، حتى يتسنى لنا إرسال المكافآت المالية.

كلمة التحرير

ورطة كبيرة أن تكون فنانا، أيا كانت سماؤك، وأيا كان زمنك!

ورطة، أن تكون إحدى رجليك على أرض الواقع، بينما رجلك الأخرى معلقة في حبل حلم لا ينفك يطن برأسك!

ورطة، أن تكون محسوبا على لحظتك وخطوتك وأهلك وأقرانك ومقعدك، وأنت هنا، ولست هنا!

ورطة، أن تحيا ممزقا بين عشقك لأن تحيا لفنك، وبين ما ينتظرك بحياة عادية تنتمي لحياة بني البشر، بمشاغلها ومضايقاتها اليومية الصغيرة الدبقة التي لا تنتهي!

ورطة كبيرة، أن تكون فنانا في أي عصر من العصور، وربما كان ورطة أكبر أن تكون فنانا في عصر منفلت، أصبحت المسافات فيه تُقاس بـ (فارة) الكمبيوتر، ومواقع الإنترنت.

من هذه الورطات كلها، ربما كان نصيب الفنان العربي الورطة الأكبر!

الفنان العربي مطالب بأن يكون لسان حال روحه وعقله وقومه وأرضه وحلمه، ولسان حال فنه وإبداعه وعصره.

وكم هي معجزة وصعبة المعادلة! وكم هي مرهقة وقاتلة محاولة حلها!

مطلوب من الفنان العربي أن يكون فاعلا ومبدعا وحاضرا ومتميزا في مجاله، ومطلوب منه أيضا، أن يفهم ويترجم بفنه حالة الأمل والضياع والخيبة والجري وراء لقمة العيش التي يعيشها الإنسان العربي، وكم هو متعب ومهلك الجمع بين المطلوبين!

مؤلمة حالة التوزع والقمع والضيق والضنك التي يعيشها الفنان العربي!

ونورانية حالة حلمه المشروع بغدٍ أجمل وأكثر حرية وإنسانية.

حدثني صديق، فرَّ بنفسه وفنه من وطنه، طار إلى إحدى الدول الأوروبية، وهناك حطَّ رحاله وقلبه قبل ما يزيد على ربع قرن. قال:

«كان المنى أن أكون فنانا خالصا، وكان حلما أن ألتمّ على نفسي وأدواتي ووحدتي وفني».

كان يكلمني، ودخان سيجارته يغطي وجهه:

«جئت إلى هنا هاربا من كل شيء.. وهنا، فتح المكان الطيب لي أبوابه: الأمان، والحرية، والناس، والهواء، والعلم، والعزلة.. سنوات كانت تركض بي، وكنت أركض بها. كنت محمولا على بساط اللحظة الراعفة، وكنت محمولا على وجعي الذي شرد بي، ومحمولا بحلمي الذي راح يدوخني. لكن، خلال كل هذا، ظل شيء مارق يلوح لي مخاتلا، يطل برأسه بين فترة وأخرى، ولحظتها أشعر أنني لا أقوى على استلال أنفاسي، وأن الشيء ذاته يطاردني، يهمس بكلمة واحدة ويولي هاربا، يقول:

«هناك».

لحظة أسمع تلك الكلمة السحر، ينفجر أمامي المكان والزمان والبشر... أغيب وأهلي ووطني، تهيض بي روائح وصور وظلال ووجوه ومحبات ما استطاع تراب الزمان أن يطمر حضورها.

كنت أهرب من الهناك إلى الفن، أقول بالفن أحيا، وبالفن وحده أعيش... تزوجت امرأة أحببتها ولم أزل، جاء طفل من صلبي، لكن...

يمتنع صوته خلف صمته، وأبقى أنا مأخوذا بجلال الصمت أنظر إليه، يتنهد:

«هل تعلم؟ هنا.. اللحظة غيرها اللحظة، والشمس غيرها الشمس، والمرأة غيرها المرأة، والصبي غيره الصبي، والرائحة، والأخضر، والظل، والشارع، والنظرة، وإشارة المرور، والطريق، وأنا.. أنا الآن، بعد ربع قرن، وبعد كثير من الحياة الصاخبة أحيانا، والخابية أحيانا أخرى، أراني لا أمتلك الهروب من تلك الهناك القاتلة، ولا أنا أستطيع أن أذوب هنا، فتتشربني الأرض!

أشتاق رائحة خبز هناك، وأظل أحوم حول أخبار الهناك الموجعة، ولقد بات يؤرقني أن أكون هنا، بينما قلبي معلق في الهناك!

بقيت أستمع إليه، دفع ودخان سيجارته:

«ورطة عمر كبيرة أن تكون فنانا».

تلاقت نظراتنا، فرددت عليه قول الشاعر سركون بولص:

«كل الطرقات الأخرى\
تمتد بعيدا\
وهي جميعا ملتوية\
لن تخرج منها\
بأقل من الحتف\
تلك طريق\
من سار عليها\
ضيّع أمه وأباه\
وأضاع الأول والتالي»

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون
رسم و قصيدة

ميسون صقر و إبراهيم داوود

خطوات نظيفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفوضى

«الليالي» السابقةُ..
جعلتني أعتاد وجودهم
ينتشرون في هذا الوقت...
كأنهم حراس على الشوارع كلها
أتجاهلهم كل مرةٍ...
وأنا أستعيد توازني
و«أدندن» بصوت مسموع
أنوفهم..
لمحت الخوف يستيقظ
تحت الجلد
عندما كنت أعبر
في السنوات الأخيرة
وكنت أتجاوزهم
كأنهم غير موجودين
مراتٍ قليلةً
عندما أعود متوترا
وحزينا
أنسى أنهم هناك
فيبداون نُباحا جماعيا
أتذكره..
عندما أستيقظ!

الالتزام

الأوراق التي غمرتني بالمواعيدِ
الصغيرة..
التي أكتشفها وأنا أبدل ملابسي
المكتوبةُ على عجل..
والتي تتراكم بشكل مخيف
جعلتني أنسى أصحابها
وأتذكر أن الأيام تمضي
وأنا هناك
أكتب قصائد
وأضيعها
وأغازل - بمودةٍ - عابرات
كنت ألتزم بمواعيدهن

السلام

يكفي أن تترك رجال الأعمال
يتحدثون باسمك
وتتفرغ تماما.. للزراعة
عليك أن تربط الأيام في سريرك
وأنت تداوي جراحك بالطين
وتلعن الطبَ..
والمفاوضات التي أشعلت الجامعات

الاتجاه الصحيح

أعلم أنني سأموت قريبا
ربما بعد ساعتين
أو بعد أربعين عاما
وأعلمُ..
أني قادر على الرقص
حتى النهاية
وقادر على الحياة..
أكثر من الذين خرجوا إلى الشارع
ويعرفون إلى أين يذهبون
لست مضطرا إلى «المشي»
في الاتجاه الصحيح
«نغزة» في القلب
تطالبني بالمقاومة

الفراغ

المغنون القدامى
كانوا يحبون الناس..
ويغنون لهم
وعندما تقدموا في محبتهم
ماتوا